Correio das Artes

ANO LXXVII

Nº 4

ISSN 1984-7335

R$ 20,00

Exemplar encartado no jornal A União apenas para assinantes. Nas bancas e representantes, R$ 20,00.

Suplemento literário do Jornal A União

Junho 2026

Bastiões da dramaturgia

Fernando Teixeira e Zezita Matos: artistas cujos talentos e experiências transcendem os palcos do teatro e reluzem no cinema e na televisão

NOTÍCIA COM **FONTE**,
FATO COM **PROVA**,
INFORMAÇÃO COM
CREDIBILIDADE.

CORREIO DAS ARTES
COM **REGULARIDADE.**

marketing epc/foto: leonardo ariel



ASSINE O JORNAL A UNIÃO E RECEBA MENSALMENTE O MELHOR SUPLEMENTO LITERÁRIO DA PARAÍBA.

83 99117-7042

EDITORIAL

Poucos atores e atrizes são tão versáteis e tão multifacetados quanto Fernando Teixeira e Zezita Matos. Dois exemplos de como o mundo da dramaturgia pode comportar-se ou até mesmo transformar-se diante de um palco ou de uma câmera, vivendo em vários mundos, várias faces, vários momentos e vários seres humanos. Um leque tão amplo quanto as décadas de experiência que esses decanos colecionam seja ao vivo, no teatro ou em via pública, ou imprimindo suas atuações em celuloide ou no digital das produções audiovisuais. Da Paraíba para o Brasil e o mundo.

A vida — ou seriam "as vidas"? — colhida por Zezita, filha da terra onde se plantou e se colheu nomes como o escritor José Lins do Rego (1901–1957), cruza-se com os caminhos de Fernando, cujas veias percorrem o sangue parentesco outro grande nome da cultura brasileira: o maestro e compositor José Siqueira (1907–1985).

Ao enveredar pela extensa e profunda matéria de capa assinada por Esmejoano Lincol, o respeitável público perceberá essas encruzilhadas, quando serão destrinchados recortes de cada uma das trajetórias, culminando com um novo encontro, para as belíssimas imagens das lentes do colaborador do suplemento, Gustavo Mikaell, em um *habitat* mais do que natural para ambos, no qual os dois são tão familiarizados quanto encarnar e injetar "vidas" nos seus corpos e almas: em cima de um palco. Desta vez, o espaço sagrado escolhido foi o Teatro Lima Penante, na capital paraibana.

Premiados e atualmente muito requisitados, Zezita e Fernando são os poucos exemplos do que podemos nomear como verdadeiros "bastiões" em uma capa como a desta edição. Por quê? Veremos a seguir...

ÍNDICE

ENSAIO I 28
Entre idas e vindas por aeroportos e aviões, Paulo Rossi traz registros fotográficos da sua mostra *Em trânsito*

MESTRE I 42
Hildeberto Barbosa Filho faz uma breve saudação ao professor, pesquisador e "anjologista" Chico Viana

DIÁLOGO I 46
Tradutor de *Notas do Subsolo*, de Dostoiévski, relata os desafios e as particularidades dessa obra russa

FREUD I 56
Qual a relação entre "o pai da psicanálise" e as produções cinematográficas, especificamente o universo *noir*?

SECRETARIA DE ESTADO DA COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL

EMPRESA PARAIBANA DE COMUNICAÇÃO

Naná Garcez de Castro Dória
Diretora Presidente

William Costa
Diretor de Mídia Impressa

Amanda Mendes Lacerda
Diretora Administrativa, Financeira e de Pessoas

Rui Leitão
Diretor de Rádio e TV

Correio das Artes

Audaci Junior
Editor do Correio das Artes

Débora Borges
Diagramação

Gustavo Mikaell
Foto da capa

Tônio
Ilustrações

Esmejoano Lincol
Revisão textual

Fica proibida a reprodução, total ou parcial, de textos, figuras, fotos, ilustrações autorais deste suplemento, sem prévia e expressa autorização da direção do autor. Exceto para impressão de cópias, com o fiel e real conteúdo, para uso e arquivo pessoal.

OUVIDORIA: (83) 99143-6762

PABX: (83) 3218-6500
E-mail: circulacao@epc.pb.gov.br (assinaturas)
CONTATO: **redacao@epc.pb.gov.br / ouvidoria@epc.pb.gpv.br**

Artigos e análises críticas, entre outros gêneros textuais, encaminhados para este suplemento literário, com pedido de publicação, devem ter, no máximo, 13 mil toques ou caracteres (com espaço) ou aproximadamente 2 mil palavras, na fonte Arial, tamanho 11 (exceto para as seções de poemas, contos, crônicas e ensaios fotográficos). Os textos devem ser **inéditos** e enviados, para avaliação, para o *e-mail* **audaciauniao@gmail.com**. Nosso muito obrigado.

Zezita **Matos** & Fernando **Teixeira**: **operários** das **artes**



Com as experiências de décadas, artistas paraibanos são donos de talentos que transcendem os palcos do teatro e reluzem no cinema e na televisão

Esmejoano Lincol
esmejoanolincol@hotmail.com

Foto: Gustavo Mikaell/Divulgação

Desde a Antiguidade, o teatro utiliza a força pedagógica da tragédia para falar sobre o irremediável destino dos homens. Em *Édipo rei*, Laio tenta mudar sua sorte dando fim ao seu filho, o protagonista que fornece nome à peça. Mas as funestas profecias do oráculo acabam cumpridas – Édipo sobrevive, mata o pai e desposa a mãe. Por não conseguir encarar essa verdade, o herói fura seus próprios olhos, como expiação. Há séculos os palcos reservam para o público e para os artistas uma boa dose de (in)formação e um possível objetivo profissional. Os atores paraibanos Zezita Matos e Fernando Teixeira são dois dos que bebem da fonte da Dionísio, o deus da dramaturgia, navegando por seu saboroso (e tortuoso) córrego há mais de seis décadas.

Nos anos 1950, antes de seguir trajetória como pedagoga – caminho trilhado de forma complementar ao teatro — Zezita juntou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e às Ligas Camponesas, enfrentando a repressão da ditadura brasileira. Dos muitos personagens que assumiu nas estradas de barro e nas carrocerias de caminhões (onde as peças dos grupos eram apresentadas, no interior da Paraíba), o principal papel acabou sendo o dela mesma. Então estudante do Liceu Paraibano, em João Pessoa, foi procurada por militares pelo nome de batismo, Severina de Souza Pires; escapou do cerco da ditadura porque todos ali lhe conheciam pelo apelido de infância, com o qual passou a assinar e que consta na sua certidão de nascimento desde 1992.

Já Fernando Teixeira fugiu das comparações com o tio famoso, o maestro José Siqueira, ao perseguir um intuito bem definido — alicerçar sua estrada como ator e docente. Contrário à opinião da família ("Teatro não dá em nada!"), aproximou-se do mítico Teatro Oficina, em São Paulo, e na sua derradeira volta à terra natal acabou conquistando o maior "elogio" que poderia receber do preconceituoso pai: ao emprestar corpo e voz para o homossexual Veludo, da clássica peça brasileira *Navalha na carne*, ouviu do parente: "Está bom demais para ser atuação". Mas a paixão avassaladora pelo teatro não ficou restrita ao âmbito laboral — a dedicação quase exclusiva às artes acabou afastando, em certos momentos, o intérprete de suas ex-esposas e de seus filhos.

Esta edição do *Correio das Artes* celebra as carreiras de Zezita Matos e de Fernando Teixeira assinalando a experiência que transcende os palcos, incidindo no público do cinema e da televisão, mas que atinge ainda as esferas pessoais de ambos — para o bem e para o mal. Além das imagens históricas, coletadas junto ao precioso arquivo do jornal **A União**, ilustramos nossa reportagem de capa com um ensaio inédito do fotógrafo Gustavo Mikaell: Zezita e Fernando foram "clicados" no Teatro Lima Penante, no Centro da capital, testemunha de muitos trabalhos da dupla. Os decanos do teatro na Paraíba optaram, em suma, por um caminho alternativo ao de Édipo, defrontando os desafios da profissão de olhos e de peitos bem abertos.

Salva pelo **nome**

Os circos que passavam por Pilar, a cidade natal de Zezita Matos, na Zona da Mata paraibana, foram o primeiro vislumbre de manifestação artística que a atriz teve na infância. Tão logo a lona desmontava e toda a alegre comitiva partia, a tristeza remanescente era dissipada pelas próprias crianças, que tentavam imitar as "mungangas" que palhaços, acrobatas e malabaristas apresentavam dias antes — este era, ainda que não soubesse, um ensaio para a sua futura imersão no teatro. Em meio a essa folia, ela foi matriculada no internato do Colégio das Damas Cristãs, tradicional instituição de Campina Grande, paga com esforço pela família. Ganharia "liberdade" quando rumou, depois, para João Pessoa, com os pais, Manoel e Maria José, e os cinco irmãos.

A grande chance de sua vida surgiu em 1958, quando era adolescente e já esbanjava expansividade e talento na Rainha da Borborema. "Fui convidada para fazer uma ponta no espetáculo *A prima donna*, com direção de José Domingues Porto. Era apenas uma participação. Mas uma pessoa da família da atriz principal ficou doente e ela não pôde comparecer". Porto não pensou em escalar outra atriz para o papel: "'Zezita sabe o decorado', ele disse. E isso um mês depois de eu entrar no grupo para fazer essa pontinha. E aí eu topei". Em cena estava o seu futuro marido, o ator e artista plástico Breno de Matos; por meio dele e do Grupo de Teatro Popular de Arte, estreitou o vínculo com o teatro e a política, numa época de efervescência social.

Ao transferir-se para a capital, passou a frequentar o Liceu Paraibano, importante na sua trajetória. Era interpelada com frequência pela então diretora da instituição, Daura Santiago: "'Sua família sabe que você está metida com comunistas?'". Não só sabiam como apoiavam tacitamente, mas com uma condição. "Meu pai pedia que um irmão me acompanhasse nos ensaios". Namorando um camarada "assumido" — ainda que a família evitasse taxar a própria Zezita como membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB) —, engajou-se nas Ligas Camponesas, movimento em prol da reforma agrária que teve como líderes locais João Pedro e Elizabeth Teixeira — a segunda assumiu a luta do primeiro, após o seu assassinato, em 1962.

No catálogo de Zezita e dos demais companheiros, peças e esquetes com caráter pedagógico, utilizadas como ferramentas para a alfabetização dos trabalhadores da terra; dentre os espetáculos estava *Um americano em Brasília*, conhecido pela "Canção do subdesenvolvido", de Carlos Lyra e Chico de Assis. A rede de cultura na Paraíba foi ampliada por meio do contato com o Movimento de Cultura Popular (MPC), de Pernambuco; um dos integrantes era o ator José Wilker, antes de tornar-se astro na TV.

Foto: Arquivo pessoal



Zezita com o ator e artista plástico Breno de Matos, que foi seu marido até o final dos anos 1990 e com quem teve três filhos

Circulando por cidades do interior da Paraíba, como Sapé, Mari e Rio Tinto, enfrentava as estradas de barro e a iminência de ser interpelada pela polícia. "Mas meu medo era errar, não o de ser presa. Pensava se conseguiria dar o texto".

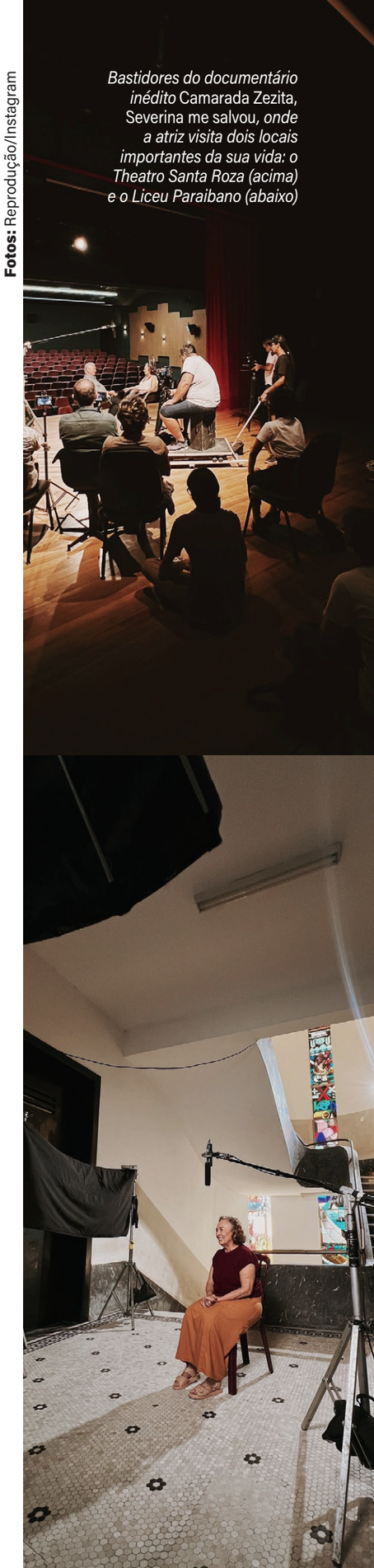
Quando do Golpe de 1964, Zezita ensaiava *Eles não usam black-tie*, peça de Gianfrancesco Guarnieri, com temática sindical. Com este trabalho suspenso, o grupo recorreu, então, a outros textos já existentes, que poderiam passar pelo crivo dos militares — Ariano Suassuna, Martins Pena e Luiz Mendonça foram alguns dos autores adaptados. Mas a patrulha foi além. "Uma vez, em Rio Tinto, botaram montes de paus e de palhas de coqueiro para fazer o jipe parar. Andávamos do jipe do doutor Hermilo Ximenes [juiz da cidade, apoiador do movimento]. E ele disse: 'Vou descobrir quem foi e botar na cadeia'". Por falta de recursos e pelo receio de gerar provas, a atriz não dispõe de registros fotográficos dessa fase.

Mesmo com todas essas estratégias de fuga, Breno de Matos e outros colegas do Grupo de Teatro Popular de Arte acabaram presos. Zezita escondeu-se na casa de um tio, mas também foi procurada por militares no Liceu Paraibano. "Lá, eu não era Zezita, meu nome era Severina. O pessoal ficou calado, mesmo que todo mundo soubesse que eu era Zezita e Severina. Na minha ficha na polícia, tem dizendo que eu viajei, que fui embora, que casei com não sei quem. Mas eu me safei exatamente porque era Severina o registro. Nunca me encontraram". O episódio dá nome ao documentário *Camarada Zezita, Severina me salvou*, dos cineastas Aécio Amaral e Ed Junior, atualmente em pós-produção. Curiosamente, a artista não gostava do nome de batismo.

A educação emergiu como carreira complementar na virada para os anos 1970, quando de seu ingresso no curso em Letras na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), emendando com a graduação posterior em Pedagogia e o seu primeiro emprego na área – o de administradora escolar do conhecido Instituto Dom Adauto, situado no Centro de João Pessoa, posto que ocupou até 1980. Mas o teatro não deixou de estar presente na vida de Zezita. Dentre os espetáculos dos quais participou estavam no período: *A cotovia* (Leslie McAneny, 1966), sobre a vida da mártir Joana D'arc; *Viva a nau catarineta* (Elpídio Navarro e Pedro Santos, 1970); e *Um sábado em 30* e *A raposa e as uvas* (ambas de Ednaldo do Egypto, em 1972 e 1976).

Ainda sob a égide do regime militar brasileiro, Zezita manteve contato com uma série de artistas nascidos ou radicados na Paraíba, fundamentais para a consolidação do ecossistema cultural do estado – e não somente nos palcos. Ela cita nomes como Jurandy Moura, Marcos dos Anjos, Vladimir Carvalho, José Bezerra, Manfredo Caldas, Raul Córdula, Vanildo Brito, Antonio Lucena, além do próprio Ednaldo do Egypto e de Breno de Matos. Apesar da menção exclusiva a ícones masculinos, ela afirma que nunca sofreu preconceito de gênero em quase 70 anos nos palcos, mesmo no começo da carreira: "Se alguém falava, eu também não ouvia. E eu não estava fazendo nada demais, estava fazendo arte. Eu não me dava conta que tinha alguém contra".

Fotos: Reprodução/Instagram



Bastidores do documentário inédito Camarada Zezita, Severina me salvou, *onde a atriz visita dois locais importantes da sua vida: o Theatro Santa Roza (acima) e o Liceu Paraibano (abaixo)*

Compadecida do pé quebrado

Uma das poucas experiências de Zezita na direção de espetáculos foi como assistente de uma épica montagem de *O auto da Compadecida*, clássico de Ariano Suassuna. O titular dessa realização, em 1976, foi justamente Fernando Teixeira, que contará ele mesmo, daqui a algumas páginas, como essa adaptação foi concebida. Além de auxiliar o colega, a atriz deu vida à personagem-título. Mas, pouco antes do lançamento, num terreiro de cavalo marinho do município de Bayeux, um contratempo — a intérprete quebrou o pé. O acidente não foi capaz de tirar o brilho da montagem, que teve como espectador ilustre o próprio Ariano. "Ele me disse: 'Já vi Nossa Senhora de todas as cores e formas. Mas com o pé quebrado, você foi a primeira!'".

A carreira pedagógica continuou, como coordenadora e docente em escolas da rede estadual de ensino e do Centro Universitário de João Pessoa (Unipê). Mas, em 1983, um convite para assumir a gestão do Theatro Santa Roza, na capital, fez com que ela se tornasse a primeira mulher a figurar neste posto, onde esteve por quatro anos: "Isso nunca passou pela minha cabeça, porque só homens o dirigiram até àquela altura. Foi quando Ednaldo e Raimundo Nonato [também gestor] chegaram para mim: 'Vamos indicar seu nome!'". Dentre as mudanças promovidas por ela, a abertura das portas do teatro durante o dia: "Me disseram: 'Mas, dona Zezita, as prostitutas passam e entram'. 'Não tem problema, eu recebo todas', respondi".

Anos depois, Zezita e Fernando voltariam a trabalhar juntos, mas apenas como atriz e diretor, em *O que vai fazer, chamar a polícia?* (1984) e *Otelo* (1987); curiosamente, a primeira foi a única peça do currículo da artista que sofreu ação direta da censura, ainda em voga: "O espetáculo não tinha nada de mais. Acho que foi por conta do nome". Em 1988, ela ainda teria uma rápida passagem pelo Centro Cultural Piollin, também na capital, como coordenadora pedagógica. Os trabalhos como atriz seriam retomados com mais força nos anos 1990. *Não se incomode pelo Carnaval* (1997), texto de Paulo Vieira, com direção de Ângelo Nunes, lhe rendeu troféus em mostras no Ceará e em Goiás, e no Festival Nacional de Artes (Fenart), na Paraíba.

Zezita Matos retruca politicamente quando questionada quais parceiras e parceiros de palco e quais trabalhos foram os mais importantes nas últimas sete décadas: "Todos foram um aprendizado muito grande, não tem um melhor que outro. Vem os prêmios e tal, mas a minha preocupação fica na busca por ler o texto, construir o personagem". Quase uma década depois de sua última peça (este intervalo de tempo foi dedicado ao audiovisual, como veremos a seguir), a primeira-dama do teatro do estado diz sentir falta dos palcos. Todavia, seu maior desejo a curto prazo é construir o futuro do segmento: "Todas as escolas deveriam ter um grupo de atores. Fiz isso no Dom Adauto e no Unipê porque a gente só consegue fazer teatro com mais gente".



Foto: Arquivo A União



Foto: Evandro Pereira

Zezita em O que vai fazer, chamar a polícia? *(à esq.), a única peça do currículo da artista que sofreu ação direta da censura; nos anos 1980, a paraibana assumiu a gestão do Theatro Santa Roza (à dir.)*



Foto: Gustavo Mikaell/Divulgação

"Todas as escolas deveriam ter um grupo de atores. Fiz isso no Dom Adauto e no Unipê porque a gente só consegue fazer teatro com mais gente"

Um **brinde** em ***Velho Chico***

A estreia no cinema foi numa participação no longa-metragem *Menino de Engenho*, de 1965 — um papel sem nome, no núcleo da Fazenda Santa Rosa. Ao saber que o fluminense Walter Lima Jr. rodaria a adaptação do clássico de José Lins do Rego em terras paraibanas, Zezita decidiu fazer os testes: "Eu ficaria louca se não fizesse apenas uma pontinha. Todo mundo decorou uma fala e pediram para a gente chegar às 10h, no local. Mas eles [da produção do filme] só vieram ao meio-dia. Os demais atores me perguntavam: 'Decorastes o quê?', e eu só dizia: 'Vocês vão saber na hora'". A surpresa foi geral: a artista ousou preparar um monólogo sobre o atraso: "Tem cabimento?", interpelou em cena. O resultado não foi outro: aprovada.

O próximo trabalho de Zezita viria mais de três décadas depois, com o curta-metragem *A canga*, de Marcus Vilar, em 2001 — este premiado no Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, de Portugal: "Era uma discussão muito importante com aquele homem, um opressor. E W. J. Solha [ator e coautor do roteiro, baseado no seu conto] estava lá, conosco". O filme de Vilar garantiu uma vitrine importante para a atriz, que foi chamada, na sequência, para produções em outros estados. Uma delas, *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz, rodado no Ceará em 2006. Contracenando com Hermila Guedes e com a conterrânea Marcélia Cartaxo, participou de uma intensa preparação, que resultou numa composição interessante: "Os personagens tinham os nossos próprios nomes".

Também no Ceará, em 2019, filmou *Pacarrete*, de Allan Deberton, com Marcélia e outra paraibana, Soia Lira. O filme ganhou repercussão graças ao desempenho do trio. Marcélia venceu troféus de Melhor Atriz no Festival de Gramado e no Prêmio Grande Otelo do Cinema Brasileiro. Já Zezita angariou láureas como Melhor Atriz Coadjuvante no Festival de Vitória e no Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro: "Quando fomos para Gramado, entramos com uma faixa, 'Pelo cinema, contra a censura', numa época horrível do governo Bolsonaro e o pessoal de fora jogou água na gente. Só que, quando anunciaram os prêmios de Marcélia e Soia, foi uma coisa linda. Quando saímos, estavam lá, aplaudindo. E era por conta de *Pacarrete*".

Com o realizador pernambucano Marcelo Gomes, fez uma participação no *road movie Cinema, aspirinas e urubus* (2005), que chegou a uma mostra paralela do Festival de Cannes: "Era apenas uma ceninha no caminhão, mas aprendi uma lição importante. Depois que dei a fala, Marcelo me chamou e disse: 'Diminua 80% [do tom]'. Voltei e ele pediu mais uma vez. Na terceira, eu perguntei: 'Marcelo... é nada?'. E ele disse: 'Sim, é nada'. Foi quando entendi que 'nada' era muito no cinema".

No mesmo período, ela não deixou de prestigiar o audiovisual paraibano com o longa *O sonho de Inacim* (de Eliezer Rolim, 2006). Depois vieram *Ambiente familiar* (de Torquato Joel, 2019), *O seu amor de volta (mesmo que ele não queira)* (de Bertrand Lira, 2019) e *O sertão vai vir ao mar* (de Rodrigo Cesar, 2024).

O convite para um papel de destaque numa telenovela surgiu em 2016, por meio de um telefonema do produtor Luiz Antônio Rocha, enquanto excursionava com o Coletivo Alfenim. Os compromissos prévios com a estreia de *A história da eternidade* (de Camilo Cavalcante, 2014), na Inglaterra, e com o Festival de Cinema da Fronteira, em Bagé (RS), a fizeram hesitar primeiro: "Verônica Cavalcanti, que estava comigo, ficava me chutando. E respondi: 'O que você queria que eu dissesse?'". Com ajustes na agenda, assinou contrato e rumou para o Rio de Janeiro: em *Velho Chico*, texto de Benedito Ruy Barbosa e direção de Luiz Fernando Carvalho, deu vida a Piedade, mãe de Santo (Domingos Montagner), Bento (Irandhir Santos) e Luzia (Lucy Alves).

Mas uma tragédia abalou todo o elenco: a morte de Domingos, dias antes do término da novela, durante gravações no estado de Sergipe. Numa folga, ao sair para nadar com a colega Camila Pitanga, ele acabou sendo tragado pelas águas do rio que dá nome ao folhetim: "Veio um químico nos explicar que, quando eles estavam lá, abriram as comportas [da represa]. Encontrar o corpo foi um milagre". A produção optou por não substituir o ator e gravar suas cenas restantes com uma câmera subjetiva, como se esta fosse o olhar do personagem. "Ficavam psicólogos conosco. Na minha primeira cena depois da morte, eu levantei um brinde e falei: 'Você vai ser avô. E eu vou ser bisa'. Cortou e eu desabei no choro. Foi dificílimo para todos nós".

Seu primeiro personagem na TV foi em 1984, numa participação em *Vereda tropical*, de Sílvio de Abreu, com direção de Guel Arraes e Jorge Fernando, parcialmente ambientada em João Pessoa. Ela e outros artistas conterrâneos como Tarcísio Pereira foram convocados para "interpelar" Maria da Paz, trambiqueira vivida por Norma Geraldy: "Foi no Mercado Central, filmaram a gente correndo e falando: 'Pega essa mulher!'". Logo depois de *Velho Chico*, ela foi chamada para mais dois papéis na emissora: em *Onde nascem os fortes* (George Moura e Sérgio Goldenberg, 2018), como Rosa, algoz da mocinha Maria (Alice Wegmann); e em *Amor de mãe* (Manuela Dias, 2019), doando corpo e voz para Maria, mãe da protagonista Lurdes (Regina Casé).

Academia **Paraibana** de **Cinema**

Em 2018, Zezita encampou outro pioneirismo nas artes paraibanas — membro da instituição há alguns anos, foi eleita presidente da Academia Paraibana de Cinema (APC), cargo que ocupou até 2021: "Antes da pandemia eu e João de Lima [atual presidente], fizemos um levantamento nas escolas de João Pessoa. Eles conheciam [o município de] Cabaceiras como lugar de filmagens, mas ninguém conhecia os curtas e os longas da gente".

A falta de espaço para o audiovisual local nas janelas do estado contribui para esse cenário, segundo a atriz. Mas ela tenta fazer sua parte para mudar isso: "Me dizem, 'Você faz esses curtas-metragens aqui sem ganhar nada?'. E eu digo: 'Sim'. É sempre uma troca. Eu deixo aprendizado e aprendo também".

Foto: Beto Martins/Divulgação



Cena do longa-metragem A história da eternidade *(acima), de Camilo Cavalcante; visitando Cabaceiras, no interior da Paraíba, tida como a "Roliúde nordestina" (página anterior, abaixo) e no elenco da novela da Rede Globo,* Velho Chico, *entre Domingos Montagner e Lucy Alves (abaixo)*

Foto: Arquivo pessoal



Foto: Divulgação/TV Globo



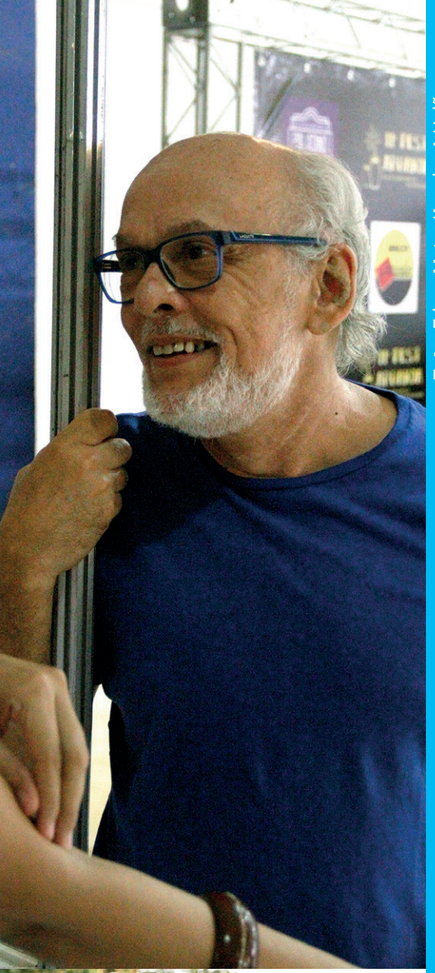


Foto: Edson Matos/Arquivo A União



Foto: Saullo Dannylck/Divulgação

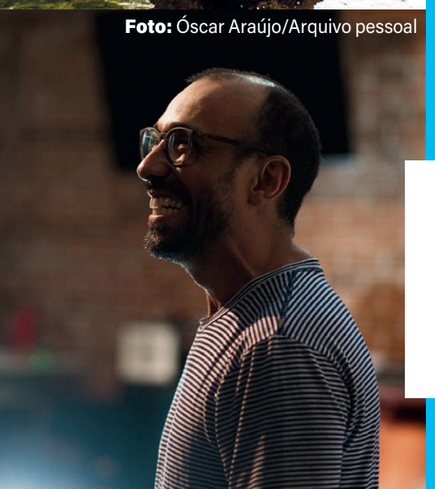


Foto: Óscar Araújo/Arquivo pessoal

Furacão **Zezita**

Artistas paraibanos compartilham com o *Correio das Artes* suas experiências ao lado de Zezita Matos. Mas começamos essa série de relatos por alguém cujo contato estreito com a paraibana acabou por alicerçar sua trajetória profissional — o irmão (e também ator) Everaldo Pontes: "A forma que ela encontrou para influenciar os irmãos foi nos levando para os ensaios das peças que ela estava participando, no Theatro Santa Roza, em meados dos anos 1960. Fui o único que gostou e que acabou entrando no espetáculo. Daí por diante não deixei mais a 'brincadeira de encenar'". Everaldo arremata: "Zezita, como atriz, é um furacão! Tem uma sabedoria surpreendente, partindo da posição de aprendiz, importante quando se é intérprete".

Ingrid Trigueiro esteve com Zezita em momentos distintos de sua carreira — um deles, no início de sua trajetória, no exitoso espetáculo *As velhas* (de Duílio Cunha, 2000), que circulou o país por meio do Palco Giratório, iniciativa nacional do Serviço Social do Comércio (Sesc). Outro, mais recentemente, no longa-metragem *Rebento* (de André Morais, 2018): contracena com ela em um longo plano-sequência, rodado num cenário real, no Sertão da Paraíba: "Uma inspiração por sua trajetória e pela forma de ser a 'operária do teatro', como ela diz. Estar com ela em algum projeto é sempre especial, pois nos faz refletir com sua disciplina, postura e determinação. Ingrid resume: "Tenho a felicidade de ser amiga de Zezita na arte e na vida. Que alegria!".

Em *As velhas*, peça montada pelo coletivo Contratempo, com base no texto de Lourdes Ramalho, o diretor Ângelo Nunes, inicialmente responsável pelo espetáculo, morreu tragicamente durante os ensaios; de luto, a equipe concebeu uma nova configuração, com Duílio Cunha, então assistente, tomando a frente do projeto: "Depois veio a estreia, a boa repercussão, os prêmios e os seis anos representando a Paraíba em quase todo o Brasil. Ela foi parte fundamental de todo processo". O diretor ainda assinala: "Ela me viu crescer como artista, me afirmar como diretor de teatro e educador. Como esquecer das caronas até em casa, das boas conversas naquele carro que era como coração de mãe, porque cabia todo mundo?".

A atriz Fabíola Ataíde, que trabalha como produtora cultural no Teatro Lima Penante, utilizado como cenário do ensaio deste *Correio das Artes*, destaca as parcerias profissionais com a artista — duas delas, o longa *Acqua movie* (de Lírio Ferreira, 2021) e o sarau *Chá com arte*, que contou com a participação da veterana. Mas a colega assinala também o pioneirismo de Zezita como administradora do Theatro Santa Roza, nos anos 1980, posição que passou a ser mais representativa com o passar dos anos: "Ela é muito generosa. Abriu portas para muitas mulheres, na construção de uma voz na cena, de um protagonismo feminino". Fabíola assevera: "Ela nos inspira, por meio de suas obras, a prosseguirmos nesse ofício — com estudo e dedicação".

Outro amigo de longa data é o cineasta Bertrand Lira. Na única parceria profissional entre os dois, o docudrama *O seu amor de volta (mesmo que ele não queira)*, a artista compartilhou uma dolorosa experiência pessoal, previamente relatada ao diretor, nos intervalos de um festival de cinema em Pernambuco — o seu divórcio. Ao selecionar os personagens que estariam presentes na narrativa, ele convidou Zezita para publicizar o fato: "Isso estimulou muito as pessoas [que participam do filme] a narrarem histórias reais, misturando com outras, fantasiosas. E de qualquer maneira, no documentário, as subjetividades estão à flor da pele". Bertrand complementa: "Me surpreendeu muito ela ter aberto a vida assim".

Os espetáculos mais recentes de Zezita foram produzidos pelo coletivo teatral paraibano Alfenim: *Quebra-quilos* (2008), *O milagre brasileiro* (2011), *Histórias de sem réis* (2010), *Brevidades* (2013) e *Memórias de um cão* (2015). O diretor Márcio Marciano, paulista de nascença, não conhecia a atriz antes de sua mudança para a João Pessoa e acabou pego de surpresa pelo talento da pilarense: "Em nenhum momento Zezita se valeu do *status* que adquiriu ao longo de uma carreira tão longa e produtiva, sempre se pôs em igualdade de condições na sala de ensaio, como se estivesse descobrindo a cada experiência um novo mundo". Márcio conclui: "O Alfenim existiria sem Zezita, certamente, mas não seria o Alfenim que conhecemos".

Marcélia Cartaxo foi a atriz com quem a primeira-dama do teatro mais contracenou em títulos audiovisuais. Na TV, ambas estiveram juntas em *Velho Chico*. Já no cinema, além de *O céu de Suely*, e nos recentes *O seu amor de volta*, *Pacarrete* e *Ambiente familiar*, elas também marcaram presença em *Baixio das bestas* (de Cláudio Assis, 2006), com Fernando Teixeira no elenco: "Ela faz parte da história do nosso estado. Para mim, é uma felicidade enorme ter tido tantas oportunidades de trabalho com ela. E até mesmo para tomar um café e ficar contando as coisas que a gente viveu. Marcélia finaliza: "Estou, atualmente, no Rio de Janeiro, participando de um longa-metragem, mas quando eu voltar, a gente vai marcar uma hora para nos encontramos".

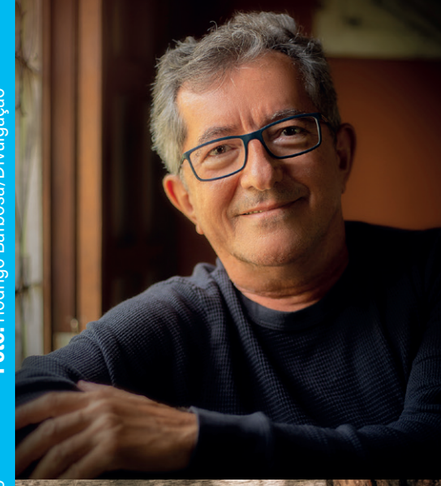


Foto: Rodrigo Barbosa/Divulgação



Foto: Fábio Soares/Divulgação



Foto: Nicolas Hallet/Divulgação

De cima para baixo: para o irmão e também ator, Everaldo Pontes, ela é dona de uma sabedoria surpreendente; a amiga Ingrid Trigueiro no longa-metragem Rebento*, no qual Zezita participou; o dramaturgo Duílio Cunha, que dirigiu a paraibana em* As velhas

De cima para baixo: com o amigo de longa data, o cineasta Bertrand Lira, a artista compartilhou uma dolorosa experiência pessoal em O seu amor de volta*; para a atriz e produtora cultural Fabíola Ataíde, a paraibana é uma inspiração; Zezita com o diretor Camilo Cavalcante e a atriz Marcélia Cartaxo em* A história da eternidade

A sina da **cigana**

Zezita Matos recebeu a equipe do *Correio das Artes* em seu apartamento, localizado à beira-mar de Cabedelo, na Região Metropolitana de João Pessoa. Da sacada, ela tira fotos do amanhecer e do entardecer na praia e as publica com frequência nas suas redes sociais. Do lado de dentro, as paredes são cobertas com registros dos seus trabalhos no teatro e no cinema e por alguns de seus ídolos da Sétima Arte —o principal deles, o estadunidense James Dean. Mas nem todas essas memórias são alegres. Com pesar, ela conta da morte de uma de suas irmãs, Dinaura, vítima de choque anafilático, duas semanas antes de completar 15 anos: "Ela tinha até o vestido verde, de cambraia, e os sapatinhos. Homenageei uma de minhas filhas com o nome dela".

Além de Dinaura, ela é mãe de Oriêta e Breno Júnior, todos frutos de seu casamento com Breno de Matos. A separação ocorreu em 1999, época em que o espetáculo *As velhas* estava sendo produzido: "Numa noite de ensaios do grupo Contratempo, na Piollin, entrei chorando e disse: 'Vim varrer o chão de vocês. Me deixem ficar'. Ângelo Nunes foi quem disse que tinha um papel para mim. Mas quem disse que eu conseguia decorar o texto?". Foi a psicóloga de Zezita quem identificou o problema, ao ler o roteiro: "'É a história de sua vida. Uma cigana vem e carrega o seu marido. Mas eu lhe lanço um desafio: se você conseguir fazer vai ganhar todos os prêmios'". Dito e feito: uma das láureas foi no Festival Nordestino de Teatro, realizado em 2000.

Apesar das lágrimas, Zezita olha com carinho para o seu passado, sem deixar de pensar no futuro —também cercado de eventuais adversidades. Na pandemia, isolada em casa, ela fez apresentações online com o Coletivo Alfenim, sendo auxiliada pelo diretor Márcio Marciano, à distância: "Ele dizia: 'Liga câmera, faz assim, faz assado'". Outro de seus projetos mais recentes, o *Molduras poéticas*, sarau em parceria com o artista Carlyto Campos; inicialmente, Erandi Oliveira e o neto André Camelo também estiveram presentes: "Ele toca e eu declamo. Começamos fazendo num bar, aqui em João Pessoa. Também nos apresentamos em praças e no Santa Roza. É estar junto do povo de novo, como fazíamos antes, na carroceria de um caminhão".

Aposentada dos vínculos na educação há algum tempo, ela segue dedicando-se exclusivamente ao audiovisual e às apresentações do *Molduras*. Além dos projetos em curso — um deles, o filme *Mensagem no funeral*, dirigido por Breno Ferreira e rodado no Maranhão —, Zezita também intenciona ingressar em aulas de canto: "Eu me arrependo de não ter entrado antes. Essa vai ser minha última façanha!". Mas a atriz logo desdiz a afirmação sobre querer "parar" de aprender e de trabalhar: "Enquanto eu estiver viva, vou fazer teatro e cinema. Isso, eu não tenho dúvida. E eu estou doidinha para pegar um grupo desses do Movimento dos Trabalhadores sem Terra (MST) e dar alguma assistência", afirma, remontando o tempo das Ligas Camponesas.



Foto: Graça Sousa/Reprodução

Entre as mais de 30 peças que participou, (da esq. para dir.) Zezita Matos, Ingrid Trigueiro, Anderson Noel e Maurício Soares na cena do almoço na oiticica em As velhas*; (na página oposta) a atriz no espetáculo* Milagre brasileiro, *do Coletivo Alfenim*



Foto: Bruno Vinelli/Divulgação

Fernando Teixeira adicionou absorveu as teorias de Stanislávski e Bertold Brecht, mas boa parte do seu conhecimento vem, até hoje, da intuição e da observação



Foto: Gustavo Mikaell/Divulgação

Um ator *naïf*

Assim como no caso de Zezita Matos, a arte também conquistou Fernando Teixeira ainda menino e na condição de espectador. Na autobiografia, *Trás ontonte*, (Editora Agora, 2023), ele opta por chamar de "toques" as pequenas epifanias que teve ainda menino, na cidade de Picuí, no Sertão do estado (nascido em Conceição, transferiu-se posteriormente para lá). O primeiro, os saraus promovidos pela escola em que sua mãe, Letícia, lecionava; o segundo, os divertidos "causos" interioranos, contados pela família; o terceiro, a banda marcial que despertava simbolicamente a sua curiosidade, e literalmente o seu sono — na madrugada, o grupo acordava a cidade em meio às festas populares; o futuro artista pulava a janela do quarto e corria atrás da turba.

Foi o tio ilustre, o maestro José Siqueira, quem sentenciou: "Você tem ouvido para a música", recorda o ator, na conversa com a reportagem do *Correio das Artes*. Em retrospecto, o entrevistado não tem certeza se a afirmação do parente tinha embasamento, mas foi buscando esse ofício que Fernando rumou, já adulto, para São Paulo, no começo dos anos 1960. Procurou por certa escola de música, munido de recomendação de Siqueira e de um violoncelo: "Dobrou no Vale do Anhangabaú, pegou a São João, segunda ou terceira casa à esquerda". No entanto, o sonho terminou antes de começar: segundo o secretário, ele teria de ter completado o antigo ginásio, mas havia "fugido" das aulas na Paraíba: "Quebrei o violoncelo ali, na calçada".

Na saída, ao virar a esquina, deparou-se com um tapume e o anúncio da estreia de *Pequenos burgueses* com a atriz Célia Helena, texto do russo Máximo Gorki, montado por José Celso Martinez Corrêa; junto ao cartaz, o aviso: um curso de dramaturgia com Eugênio Kusnet. Ao chegar no mítico Teatro Oficina, que ainda resiste ao tempo e à especulação imobiliária da capital paulista, Fernando não arrefeceu seu espírito arredio: "Fiquei no Oficina de 'pilunga', porque eu era aquele cabra doidão". Só que o contato com o grupo não foi em vão. Ali, Fernando estabeleceu um vínculo mais profundo com a arte, passando a conhecer, além dos textos teatrais, livros e filmes clássicos do período, além das 36 vezes que assistiu *Pequenos burgueses*.

A estreia oficial como ator viria por meio de Pedro Bandeira, hoje um reconhecido autor infantojuvenil que, na época estava ligado, como dramaturgo, ao Centro Popular de Cultura (CPC); a pré-produção não foi longe: com o golpe militar de 1964, o grupo teve que dispersar; Fernando arranjou um "emprego formal" num posto de gasolina no interior do estado de São Paulo. Meses depois, retomou o vínculo com o CPC para estrear numa montagem de *Eles não usam black-tie*, em substituição ao ator Tião D'Ávila. Em pouco tempo, faria o caminho de volta à Paraíba, onde foi procurar a sua turma: "Mamãe era professora e tinha uma amiga chamada Lourdes Meira, a pessoa que me levou para o Theatro Santa Roza Eu não conhecia ninguém".

O talento de Fernando Teixeira não foi suficiente para que os conterrâneos cressem que ele tinha passado pelo Teatro Oficina, diante da sua irreverência e do aparente descompromisso (na verdade, inquietação). Mas o ator ganhou a simpatia de Ednaldo do Egypto, cânone da dramaturgia na Paraíba, e de Expedito Pedro Gomes, grande produtor de festivais de música; foi para responder uma provocação deste último — a de que ele tinha "só tinha conversa e não montava nada" —, que concebeu sua primeira peça como diretor: *O capitão e o cabra*, texto de Luís Maranhão Filho, que chegou a público em 1966. O lançamento serviu como prova para os pares: "No final, o maestro Pedro Santos subiu ao palco e falou: 'Esse aqui promete!'. Aí as portas se abriram".

Com o passar dos anos, entre idas e vindas da Paraíba para São Paulo, havia também os encontros e os desencontros familiares. Casado e com os primeiros filhos no "mundo", Fernando concentrava sua atenção no teatro: "Um dia, passando no corredor pelo meu filho, vinha aquele cara bem grande e eu disse: 'Sacha?' E disse: 'Sim'. 'Tá com a porra, como tu cresceste!'. Na minha loucura, ele ainda era pequenininho". A essa altura, ele já trabalhava na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como técnico administrativo. Assim, a amizade e a confiança de Ednaldo do Egypto garantiu-lhe o seu primeiro grande projeto. Indicado para uma entrevista com Ariano Suassuna, angariou o posto de diretor em *O auto da Compadecida*, nos idos de 1976.

Com Zezita Matos no papel-título, Fernando buscou distanciar-se das versões tradicionais da farsa: "Eu tinha ido num terreiro de Cavalo Marinho, do Mestre Rosendo, em Bayeux. Fiquei doido naquele negócio e decidi montar ali". A ousadia contou com a anuência da UFPB, junto ao reestruturado Núcleo de Teatro Universitário (NTU), e com a ilustre presença de Ariano, na estreia: "Quando acabou, ele subiu correndo, me encontrou na coxia e disse: 'Já montei esse espetáculo na Holanda, na França, nos Estados Unidos... Nenhum desses caras chegou perto. Isso aqui é tudo o que imaginei para *O auto*'". Após mais esse sucesso, o paraibano tornou-se mestre de Teatro na universidade, posto em que esteve por mais de duas décadas.

"Isso aqui é tudo o que imaginei para *O auto*", disse Ariano Suassuna, quando Teixeira montou a peça tendo como cenário um terreiro de Cavalo Marinho

O ingresso nesse novo segmento foi difícil, considerando o rigor que Fernando Teixeira mantinha como intérprete e como professor, em choque com a rotina errante de alguns dos seus pupilos: "Dizia, 'Quero 10 pessoas, fulano, ciclano, beltrano, aula das 13h30 às 14h30'. Para mim, faltou e não avisou nada, está fora. Sou cu de ferro mesmo".

Ele adicionou ao seu *modus operandi* as teorias de realizadores incensados Constantin Stanislávski e Bertold Brecht, mas boa parte do seu conhecimento vem, até hoje, da intuição e da observação: "O *naïf* é o cara que vira um grande artesão porque ele viu alguém fazendo. Por isso, digo que eu sou um *naïf*. Eu aprendi teatro vendo teatro, vendo Cacilda Becker, Raul Cortez, Maria Della Costa e tantos outros".

Nas **asas** de um **urubu**

Em 1968, no retorno à Paraíba após a sua temporada inicial em São Paulo, Fernando Teixeira fundou o grupo de teatro Bigorna, ao lado dos colegas Carlos Aranha e Jurandy Moura, coletivo que permaneceu ativo nas cinco décadas seguintes. Um dos espetáculos mais significativos daquele primeiro período foi *Navalha na carne*, de Plínio Marcos. Luiz, o pai de Fernando, sempre crítico ao seu ofício, foi capaz de "exaltar" sua composição como o homossexual Veludo: "Cheguei no bar da Praça Pedro Américo [no Centro da capital] e estavam Carlos, Jomard Muniz de Brito... Falei: 'Jomard, meu pai passou por mim e disse: 'Tá muito bem-feito, nem parece mentira'. 'Mas é você é veado?'

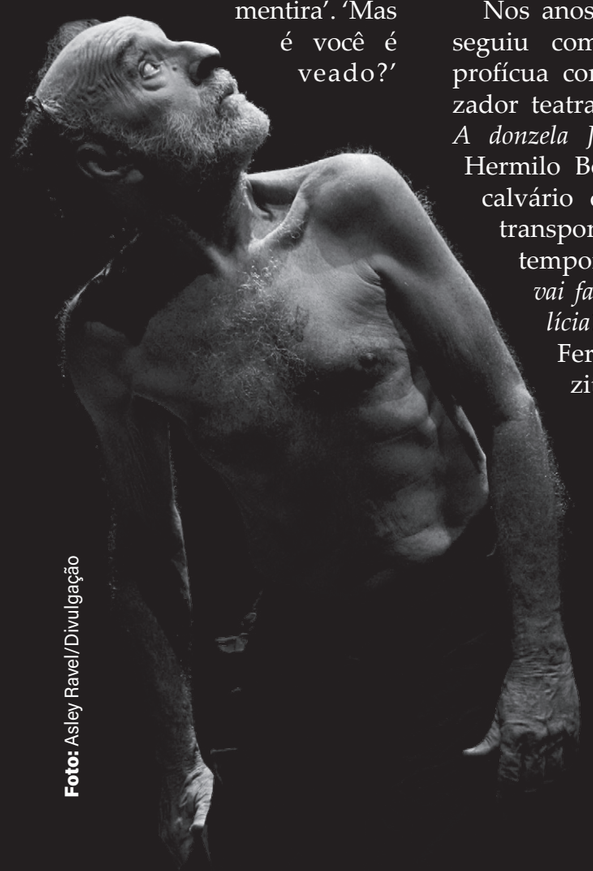


Foto: Asley Ravel/Divulgação

'Não', respondi. 'Então pronto, foi um elogio'".

Dez anos depois, outra peça importante na carreira de Fernando como diretor: *Papa-rabo*, adaptação de W. J. Solha para *Fogo morto*, clássico literário de José Lins do Rego. No elenco, nomes que continuariam sua trajetória nos palcos de todo o Brasil: Buda Lira, Cida Costa, Mônica Macêdo e Eleonora Montenegro. "Recebemos o convite do Inacen [Instituto Nacional de Artes Cênicas] para fazer no Mambembão, que era um projeto de circulação no Rio de Janeiro, Vitória (ES), São Paulo (SP) e Brasília (DF). Nos apresentamos no Teatro Nacional, [em Brasília], na Sala Villa-Lobos, com 1.300 lugares, lotado", relembrou na autobiografia. Em 2001, o diretor estreou nova versão da peça, com mudanças no cenário e a manutenção do título original do livro.

Nos anos posteriores, ele seguiu com uma carreira profícua como ator e realizador teatral com as peças: *A donzela Joana* (1978), de Hermilo Borba Filho — o calvário de Joana D'Arc transportado para a contemporaneidade; *O que vai fazer, chamar a polícia?* (1984), texto de Fernando com Zezita Matos — uma relação incestuosa que acaba em tragédia; *Um tomate esmagado por um carro* (1989), monólogo autoral que tem como personagem principal um guerrilheiro acoitado em terras paraibanas; *Anayde* (1992) escrito por Paulo Vieira, com a atriz Ana Luiza Camino, sobre a mítica poeta local; e *Quinze anos depois* (1998), de Braulio Tavares, responsável por uni-lo, na arte e na vida, à sua atual companheira, a atriz Fabíola Morais.

Seu último papel inédito no teatro foi com *Esparrela*, que estreou em 2009, em celebração às suas quatro décadas de carreira — este, um novo monólogo, adaptado de *Um tomate esmagado por um carro*. Antes, o público acompanhava as agruras do fugitivo Manuel, que planejava o retorno à sua cidade em companhia de Arquimedes, um urubu; no outro projeto, o ponto de vista passa a ser o do animal:

"Viajamos por vários estados e cidades brasileiras e encerramos sua temporada com duas apresentações nas Olimpíadas do Rio de Janeiro [em 2016]. Nossas apresentações ocorreram no Teatro Dulcina, na Cinelândia". O espetáculo ganhou nova montagem em 2020, por meio do Teatral Grupo de Risco, do Mato Grosso do Sul.

Cena do monólogo Esparrela, *último papel inédito no teatro do ator, que estreou em 2009, em celebração às suas quatro décadas de carreira do artista paraibano*

"O *naïf* é o cara que vira um grande artesão porque ele viu alguém fazendo. Por isso, digo que eu sou um *naïf*. Eu aprendi teatro vendo teatro"



Foto: Gustavo Mikaell/Divulgação

O **herói** das **crianças**

As referências cinematográficas de Fernando Teixeira remontam à época em que ele se mudou para João Pessoa, nos anos 1950, e manteve contato com clássicos do cinema, nas salas de projeção locais: *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio di Sica, *A fonte da donzela*, de Ingmar Bergman, e os suspenses de Alfred Hitchcock foram alguns dos que assistiu nessa fase. Seu ingresso nesse meio foi graças à produção de *Frei Damião* (1968), documentário de Machado Bittencourt e Otacílio Cartaxo. A ideia era registrar com eles as peregrinações do frade pelo Nordeste, mas a ideia não foi adiante. A estreia como ator veio em *Parahyba, mulher macho* (de Tizuka Yamazaki, 1983), dando vida a um delegado que invade o apartamento de João Dantas (Cláudio Marzo).

O crédito seguinte seria com *A árvore de Marcação* (1995), rodado no Litoral Norte paraibano pela potiguar Jussara Queiroz. No seu estado natal, ele participou, de dezenas de curtas e longas-metragens, alguns deles: *Por 30 dinheiros* (de Vânia Perazzo, 2005); *O nó do diabo* (de Ian Abé, Gabriel Martins, Ramon Porto Mota e Jhésus Tribuzi, 2018); *Rebento* (de André Morais, 2018); e *A ética das hienas* (de Rodolpho de Barros, 2019). Das produções de fora do estado, destacam-se: *Baixio das bestas* (de Cláudio Assis, 2006) — papel de peso como o inescrupuloso Heitor, avô de Auxiliadora (Mariah Teixeira); *Bezerra de Menezes: o diário de um espírito* (de Glauber Filho e Joe Pimentel, 2008); *Xingu* (de Cao Hamburger, 2011); e *Aquarius* (de Kleber Mendonça Filho, 2016).

Da safra local mais recente, ele cita *Ilha* (de Ismael Moura, 2014): Fernando dá vida a Antônio, que toma conta sozinho do filho neurodivergente, morando ambos isolados. Seu parceiro de cena foi o estreante Walison Pereira: "Chegamos lá sem ter o menino. Quando ele apareceu para o teste, deu um *show*". *Ilha* tornou-se o curta-metragem paraibano mais premiado em festivais, segundo os seus produtores — ao todo, 117 troféus.

Numa das cenas que ilustra o desespero do pai diante de sua condição, ele despe-se e corre, pelado, pelos cenários reais de Cuité, na Zona da Mata. A sequência, difícil, não foi um problema para o intérprete. "Eu sou safado. Às vezes está todo mundo discutindo [no *set*], aí eu começo a tirar a roupa", brinca o ator.

Dos personagens que viveu no cinema, Fernando Teixeira nutre carinho pelo protagonista de *Capitão Astúcia*, dirigido pelo brasiliense Filipe Gontijo e lançado há um ano. Na trama, o intérprete assume a identidade do super-herói que dá nome ao filme e que decide combater um bizarro vilão ao lado do neto, Santiago (Paulo Verlings). Ele recorda uma das sessões de lançamento na capital federal: "As outras, no Rio e em São Paulo, eram apenas para a imprensa. Essa não, foi com o povo e todo mundo levou os filhos — crianças de quatro, cinco anos. Quando acabou o filme e eu me levantei em direção ao palco, as luzes se acenderam. E aí, eram 200, 300 crianças gritando: 'Capitão Astúcia!'. Foram correndo por cima das cadeiras para falar comigo!".

O artista dedica-se exclusivamente ao audiovisual desde as últimas apresentações de *Esparrela*, antes da pandemia. Em maio de 2026, por exemplo, ele esteve no Ceará filmando *Entre os dias*, novo filme de Petrus Cariry; Fernando contracenou com Matheus Nachtergaele e confidencia que, numa das sequências, teve dificuldade com as falas: "Duas páginas e meia de diálogo entre pai e filho. O diretor me disse: 'Você não sabe o texto? Improvise'. Tem diretor que pede do jeito que está lá". O jogo de cintura também foi necessário noutras produções, como quando teve de repetir uma mesma cena 14 vezes, sem maiores explicações: "Na 14º, eu virei e falei: 'Onde é que está o erro? Me dê um toque, senão a gente vai passar a noite todinha aqui!'".

Fernando Teixeira também marcou presença na televisão. Em 2014, atuou num dos episódios de *O caçador*, série de José Alvarenga Jr. e Heitor Dhalia para a Rede Globo. Dois anos depois, tal qual Zezita Matos, integrou o elenco de *Velho Chico*, na primeira fase da novela. Ele interpretou o coronel Afrânio e tem uma história curiosa sobre seu parceiro de cena, Tarcísio Meira: "A gente estava discutindo um assassinato e eu falava: 'Agora, vamos tomar uma lapada em homenagem ao morto'. Eu disse: 'Luiz [Fernando Carvalho, o diretor], eu tinha um tio que quando bebia um gole de cachaça falava, Arreda o coração que lá vem o cão'". O realizador riu e aprovou o 'caco' no roteiro. Mas, na hora de gravar a sequência, Tarcísio acabou "roubando" essa fala do colega.

Ainda na TV, o artista fez sucesso com a publicidade. A primeira incursão no gênero foi em 1983, numa campanha dos Alcoólicos Anônimos (AA), rodada no Centro de João Pessoa; a peça dirigida por Marcus Vilar acabou conhecida para além do território paraibano: "Anos depois, estava numa cidade de Minas Gerais e tinha um cara muito doido conversando no bar. Falei: 'Já fiz um filme do AA!'. 'Você chupou o algodãozinho!'. Ele lembrou!". A referência era a sequência em que o inveterado sorve o álcool que serviria para higienizar o seu braço. Nos anos 2000, emplacou seu trabalho de maior repercussão fora do teatro — uma série de comerciais para uma rede de lojas, ajudando a popularizar o bordão: "Fiado, só no Armazém Paraíba!".

Os roteiros bem-humorados das peças eram criados na hora. Já o público confundia com frequência o ator e o personagem: "Achavam que eu trabalhava lá e me pediam bicicleta. 'Onde é que eu vou arranjar uma bicicleta?'". Há alguns anos, ele foi contatado para realizar outras campanhas para a mesma empresa, com premissa similar. Mesmo revelando que o valor ofertado pesou na hora de dizer 'Não', Fernando assinala que o maior motivo para a negativa foi não se repetir em cena. "No telefone [com o representante da loja], disse: 'Velho, você acredita em sucesso duas vezes?'. Aí ele diz: 'Como assim?'. 'O sucesso só acontece uma vez. Dificilmente ocorre de novo'. E essa é a minha prática de arte. Fez, valeu? Valeu. Não tento fazer de novo".



Foto: Luciana Melo/Divulgação

Dos diversos personagens que viveu no cinema, Teixeira nutre um carinho especial pelo protagonista de Capitão Astúcia, *dirigido pelo brasiliense Filipe Gontijo*





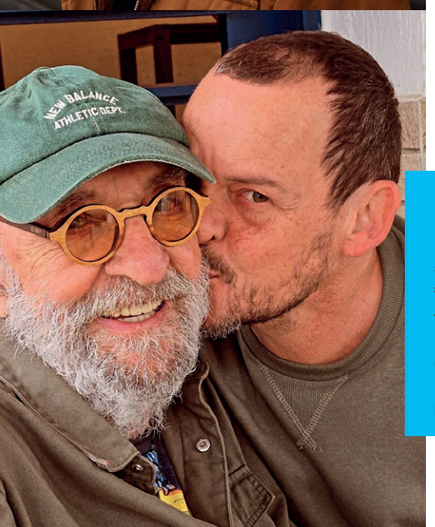


Foto: Acervo Parahyba FM

Foto: Ronald Cruz/Arquivo pessoal

Foto: Reprodução/Instagram

O sábio, o **bobo** e o **brutal**

Analisando os atores e diretores de gerações posteriores às suas, Fernando Teixeira cita Luiz Carlos Vasconcelos dentre os que mais admira. Este último devolve o aplauso, cravando o colega como uma das maiores potências da cultura paraibana, independentemente da época: "Quem teve oportunidade de assistir *Esparrela*, direção, texto e atuação dele, sabe. É uma das experiências teatrais mais incríveis que já vi. Uma vez chamaram o Grupo Piollin, para uma apresentação no Rio Grande do Norte, com *Vau da sarapalha*. Não tínhamos condições naquele momento e indiquei Fernando e *Esparrela* para nos substituir e representar a Paraíba, neste, que era um encontro nacional". Luiz Carlos finaliza: "Receber esse elogio é motivo de muito orgulho".

Raquel Ferreira trabalhou com Fernando no início de sua carreira — primeiro, dividindo o palco em *Jesus, uma paixão* (2007), com direção de Humberto Lopes. Depois, sendo dirigida pelo veterano em *Lisístrata, a greve do sexo* (2011), comédia de Aristófanes montada pelo paraibano em celebração às cinco décadas de ofício: "Antes dele, eu vivia uma relação de fuga e aproximação com a arte, não me aceitava atriz. Mas as vivências nos ensaios, as trocas de experiências artísticas e pessoais, o olhar profundamente sensível e amigo, despertou em mim essa fé absoluta na criação. Acolhi definitivamente minha profissão". Raquel acrescenta: "Como não poderia ser diferente, minha pesquisa de conclusão de curso foi em sua homenagem".

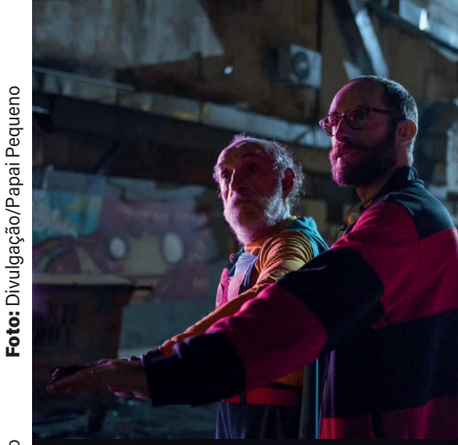
Matheus Nachtergaele, parceiro de Fernando em *Entre os dias*, filme recém-rodado, ainda sem data de estreia, já havia contracenado com ele no longa *Baixio das bestas*, há 20 anos: "Esse [novo] roteiro explora os danos da insistência na extrema-direita, de forma poética, violenta, não exatamente realista. Fernando chegou com alguma dificuldade de decorar as cenas longuíssimas. Então entramos, Fernando e eu, num jogo de compreensão silenciosa do que deveria acontecer, na substituição das palavras por intenções, emocionais, funções internas e o jogo dos atores, acabou criando uma ou duas cenas de profunda cumplicidade". Matheus continua: "Ele tem uma presença marcante, um físico que permite o sábio, o bobo, o brutal".

Ismael Moura afirma que não conhecia Fernando pessoalmente antes da experiência em *Ilha* e que foram apresentados por Torquato Joel, coordenador da oficina Viação Paraíba, espaço onde o realizador paraibano desenvolveu suas ideias para esse curta-metragem. Mesmo sem cachê, o ator topou filmar: "Eu ainda estava em dúvida sobre o nome do filme. Numa noite, surgiu a ideia de chamá-lo de *Ilha* [o pai isola o filho neurodivergente cercando sua cama com água]. No início, achei estranho. Mas pouco tempo depois, o telefone toca. Era Fernando dizendo que tinha pensado em um nome para o filme: *Ilha*. Aquilo mostrou o quanto estávamos conectados com aquele projeto". Ismael evidencia: "Talento e coração caminham juntos nele".

Filipe Gontijo, realizador e roteirista de *Capitão Astúcia*, recorda que, no pós-pandemia, ele e a equipe estavam no prazo limite para o início das filmagens do longa, mas que ainda não haviam encontrado o artista que pudesse interpretar o seu personagem-título — um letrista de quadrinhos que, aos 80 anos, decide realizar seu maior sonho: "Fiquei quase dois anos buscando. Tinha desistido de encontrar um ator com a idade dele e tanta vitalidade, carisma, um rosto perfeito para ser o nosso 'Dom Quixote super-herói'. Sou muito grato por Fernando ter topado dar vida ao nosso personagem e por ter colocado tanto de si mesmo no *Capitão Astúcia*. O cineasta sentencia: "Ele é uma figura querida, carinhosa e envolvente e é o Astúcia da vida real".

W. J. Solha compartilhou com o *Correio das Artes* um texto escrito há alguns anos, que remonta as soluções cênicas que Fernando criou para os roteiros dele — um deles, *Papa-rabo*: "O ponto alto era o momento em que incluiu uma estação de trem para que a polícia trouxesse o personagem-título. Fernando 'construiu' a locomotiva com um ator segurando um círculo com tinta fosforescente ante o rosto, tendo — em cada lado — uma moça de costas para ele, soprando talco pras laterais". Outra grande sacada foi na adaptação de *Otelo* (1987), clássico de William Shakespeare: "A montagem dele foi antológica, principalmente pela solução brilhante de encher o palco de praticáveis que tinham as posições alteradas, sob a lona, conforme os ambientes mudavam".

Luciana Dias, pesquisadora, trouxe a público, há dois anos, o livro *Fernando Teixeira — A intuição criativa* (Editora A União). A obra destrincha conceitos que Fernando utiliza, na prática, em oficinas e no seu trabalho na direção de *Curicaca* (1991), *Rogério* (1994) e *A bagaceira* (1996) — o "gesto significativo" ou "impulso", que "destravam" o artista: "Cada interpretação carrega um pouco dele, ao mesmo tempo em que cada personagem também o transforma. Como encenador, essa experiência ganha outra dimensão. Seu olhar está voltado para a busca do resultado estético, sem perder de vista a verdade cênica e a potência humana". Luciana crava: "Sua identidade artística e sua identidade humana se fundem em uma construção contínua".



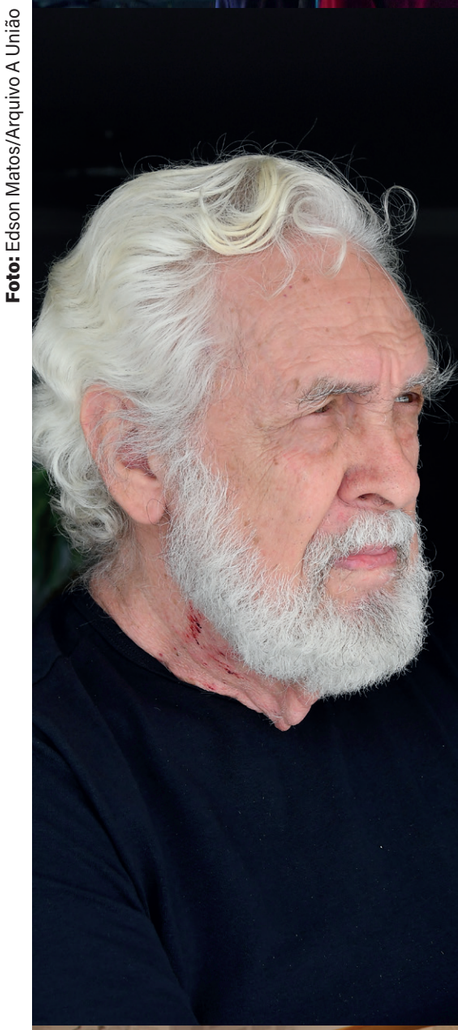


Foto: Divulgação/Papai Pequeno

Foto: Edson Matos/Arquivo A União



Foto: Ortilo Antônio/Arquivo A União

De cima para baixo: Luiz Carlos Vasconcelos está dentre os atores que mais Teixeira admira; a atriz Raquel Ferreira acolheu definitivamente a profissão depois de trabalhar com o artista; ao lado de Matheus Nachtergaele, após as filmagens do inédito Entre os dias

De cima para baixo: Filipe Gontijo, realizador e roteirista de Capitão Astúcia, *ao lado do seu "Dom Quixote super-herói"; Solha recordou as as soluções cênicas que Fernando criou para os roteiros dele; com a pesquisadora Luciana Dias, autora de* Fernando Teixeira — A intuição criativa

Teixeira prescreve o que poderia ser feito para fomentar o público do teatro paraibano: investir na formação de novas plateias, por meio de espetáculos infantojuvenis, produzidos de forma contínua e profissional

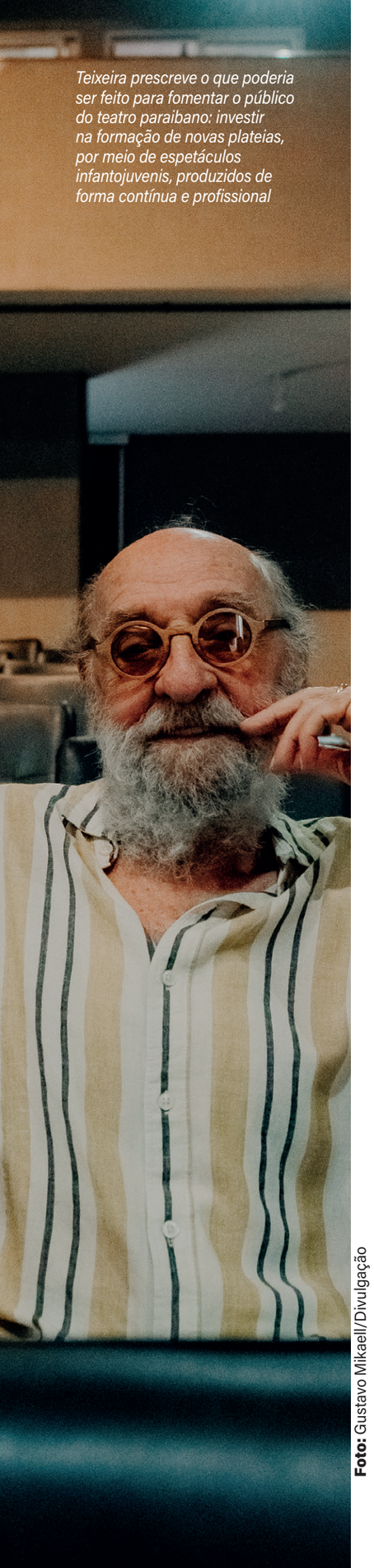


Foto: Gustavo Mikaell/Divulgação

Insistência na **batalha**

No livro *Cinema na Paraíba, cinema da Paraíba*, o pesquisador Wills Leal demonstra a conhecida irreverência de Fernando Teixeira com uma história dos bastidores do filme *Frei Damião* (1968) com depoimento de Elibe, membro da equipe: "O último *take* não poderia deixar de simbolizar a loucura da produção. No momento em que eu me distraí, focalizando o visor da câmara, Fernando correu para frente da objetiva, ocupando todo o 'quadro' com suas horríveis nádegas".

Já Fabíola Morais, esposa e colega de profissão, assevera, por sua vez, outras qualidades do companheiro: "Tudo que as pessoas veem nele numa convivência de poucos dias é o que ele é nessa convivência de 27 anos. Ele não tem meias-palavras, nem subterfúgios".

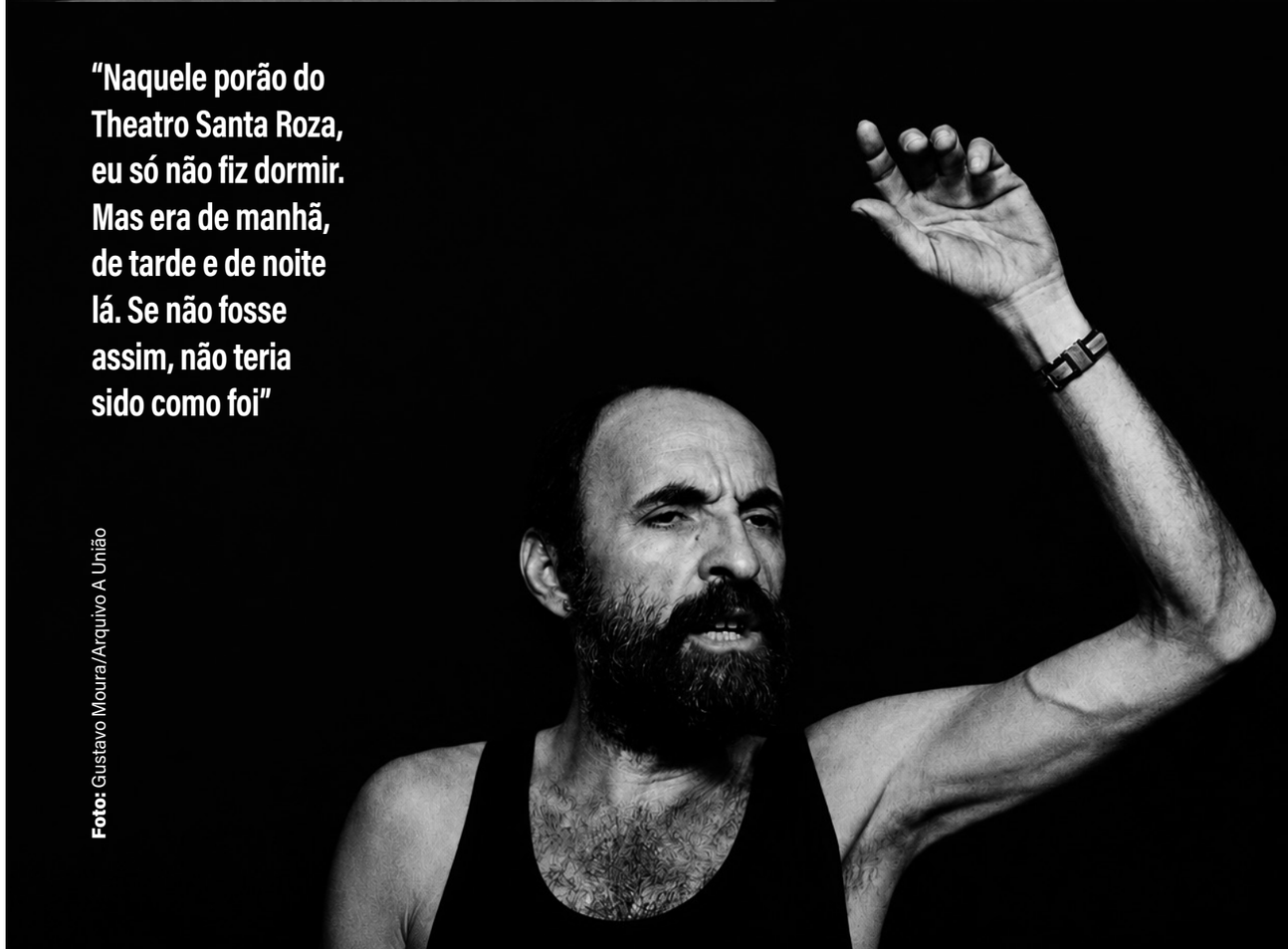
Os textos e as fontes coletadas para este *Correio das Artes* revelam um sujeito-ator multidimensional mas, sobretudo, bastante consciente do segmento da arte em que foi forjado. Apesar do grande número de espetáculos que vem de fora do estado para curtas e frequentes temporadas na Paraíba, Fernando Teixeira afirma que o público de teatro local vem perdendo força, de maneira paulatina. A partir de um pensamento similar ao de Zezita Matos, ele prescreve o que poderia ser feito — investir na formação de novas plateias, por meio de espetáculos infantojuvenis, produzidos de forma contínua e profissional: "O teatro adulto não cria público. Existem dois ou 10 fãs que gostam de ir. E os que são puxados por uma atriz da Globo".

Ele conta que, há alguns anos, chegou a buscar apoio para tocar o projeto: "Para provocar, na cidade, outras pessoas também a fazerem. Porque se todo sábado e domingo você tem teatro para criança, pronto, em dois três anos você tem o público. Mas eu fiz uma reunião, duas... e acabou diminuindo [o número de pessoas engajadas]". A distância dos palcos também é sentida pelo Fernando-ator; os convites para o cinema existem, mas não com a mesma regularidade do teatro. Os desafios para um possível retorno são muitos — a memória, que anda pregando-lhe peças, e a agenda: "Se você está numa temporada, o cara diz: 'Fernando, 16 dias em Fortaleza'. Como é que eu passaria 16 dias? Acabou-se o tempo. Ou uma coisa, ou outra".

Filho de pais separados, Fernando Teixeira também casou e descasou várias vezes e viajou por todo o Brasil — de passagem ou por um espaço maior de tempo. Mesmo residindo há alguns anos em João Pessoa e vivendo de forma mais pacata agora, na terceira idade, o espírito irrequieto justifica a sanha que manteve pelo teatro, por tantos anos: "Provar para o meu pai que eu podia. 'Isso é um bosta, não dá para nada' [dizia]". Tendo conquistado o prestígio do público e da família, ele não se arrepende dos caminhos que o levaram até aqui: "Naquele porão do Theatro Santa Roza, eu só não fiz dormir. Mas era de manhã, de tarde e de noite lá. Se não fosse assim, não teria sido como foi. A insistência na batalha. Uma guerra grande, mas muito prazerosa".



Foto: Clara Lenira/Arquivo A União



"Naquele porão do Theatro Santa Roza, eu só não fiz dormir. Mas era de manhã, de tarde e de noite lá. Se não fosse assim, não teria sido como foi"

Foto: Gustavo Moura/Arquivo A União

Disciplina e muito estudo

Juntos, Zezita Matos e Fernando Teixeira somam mais de um século e meio de vida; este ano, ambos chegarão à marca dos 84 anos de idade — ela, em agosto; ele, em outubro. Há pouco tempo, os atores reuniram-se mais uma vez no Teatro Lima Penante, no Centro de João Pessoa, para fazer o ensaio fotográfico desta edição do *Correio das Artes*, ocasião em que aproveitaram para recordar a parceria de anos, retomada meses atrás: os artistas interpretam irmãos no filme *Totonha*, de Jonathan Leite e Bruno Vinícius, recém-rodado na cidade de Pilar, onde Zezita nasceu. Mas eles confidenciaram que o primeiro encontro não aconteceu longe dos palcos e dos *sets*. Foi, na verdade, numa festa, na casa de Zezita: "Eu estava paquerando a sua irmã", confessa ele; "Era Berenice, que hoje é viúva", completa ela.

O espaço sagrado do teatro também traz recordações por si só. Zezita citou alguns dos espetáculos apresentados ali, a exemplo de *O que vai fazer, chamar a polícia?*. Já o ator levou a reportagem até a frente do prédio, onde está afixada uma placa de inauguração, parcialmente vandalizada — 18 de fevereiro de 1982: "Homenagem especial: Fernando Teixeira", é a frase que conclui o monumento. "Aqui era uma delegacia do Ministério da Cultura [MinC]. Eu e Ednaldo do Egypto lutamos muito para reabri-la como teatro. Naquele começo, apenas os grupos *gays* ocupavam, com apresentações. Fiquei contente ao chegar aqui e perguntar a Edilson [Alves, administrador do Lima Penante, vinculado à UFPB] como estão as pautas: tudo lotado".

Os dois concordam que, apesar do momento de retração que o teatro vive, os colegas têm alcançado novas oportunidades de trabalho, no *streaming* e no cinema — este último, provocado pelos recentes editais de fomento. Zezita, a propósito, desbravou com *Vereda tropical* a televisão, veículo que hoje acolhe com mais abertura os atores que estão em trânsito ou que optam por manter sua residência no Nordeste — Suzy Lopes, Nanego Lira e Thardelly Lima ilustram esses casos. Mas o preenchimento de espaços não vem sem resistência do lado de quem já ocupa: "Uma vez, no camarim de *Velho Chico*, uma cabeleireira me disse: 'Zezita, por acaso tu tens uma figa? É para botar na tua bolsa, porque está todo mundo com inveja de você'".

Os velhos companheiros também trocaram gentilezas durante o ensaio fotográfico: "Nunca pensei que um dia pudesse estar junto com Fernando numa revista. Destaco o seu trabalho fantástico como diretor, onde também aprendi muito [como assistente, em 1976]. Não se pode falar em teatro e em cinema da Paraíba sem falar dele", assevera a artista. "Ela é uma atriz fantástica. Venceu a batalha do tempo em que as atrizes eram chamadas de 'putas'. Ela não estava nem aí para isso: venceu", resume Fernando.

Depois de compartilhar tantas histórias, os decanos do drama paraibano finalizam, sucintos, mas muito assertivos, com os conselhos para as próximas gerações de intérpretes: "Disciplina", prescreve Fernando Teixeira; "Estudem. Muito", atesta Zezita Matos.

Esmejoano Lincol, é repórter cultural do jornal **A União** e revisor do *Correio das Artes*. Também é mestre em Comunicação pela UFPB e graduando em Cinema e Audiovisual na mesma instituição. Mora em Rio Tinto (PB).

Para Zezita, não se pode falar em teatro e em cinema da Paraíba sem falar de Fernando; já Fernando acha Zezita uma atriz fantástica, que venceu a batalha do tempo em que as artistas eram marginalizadas

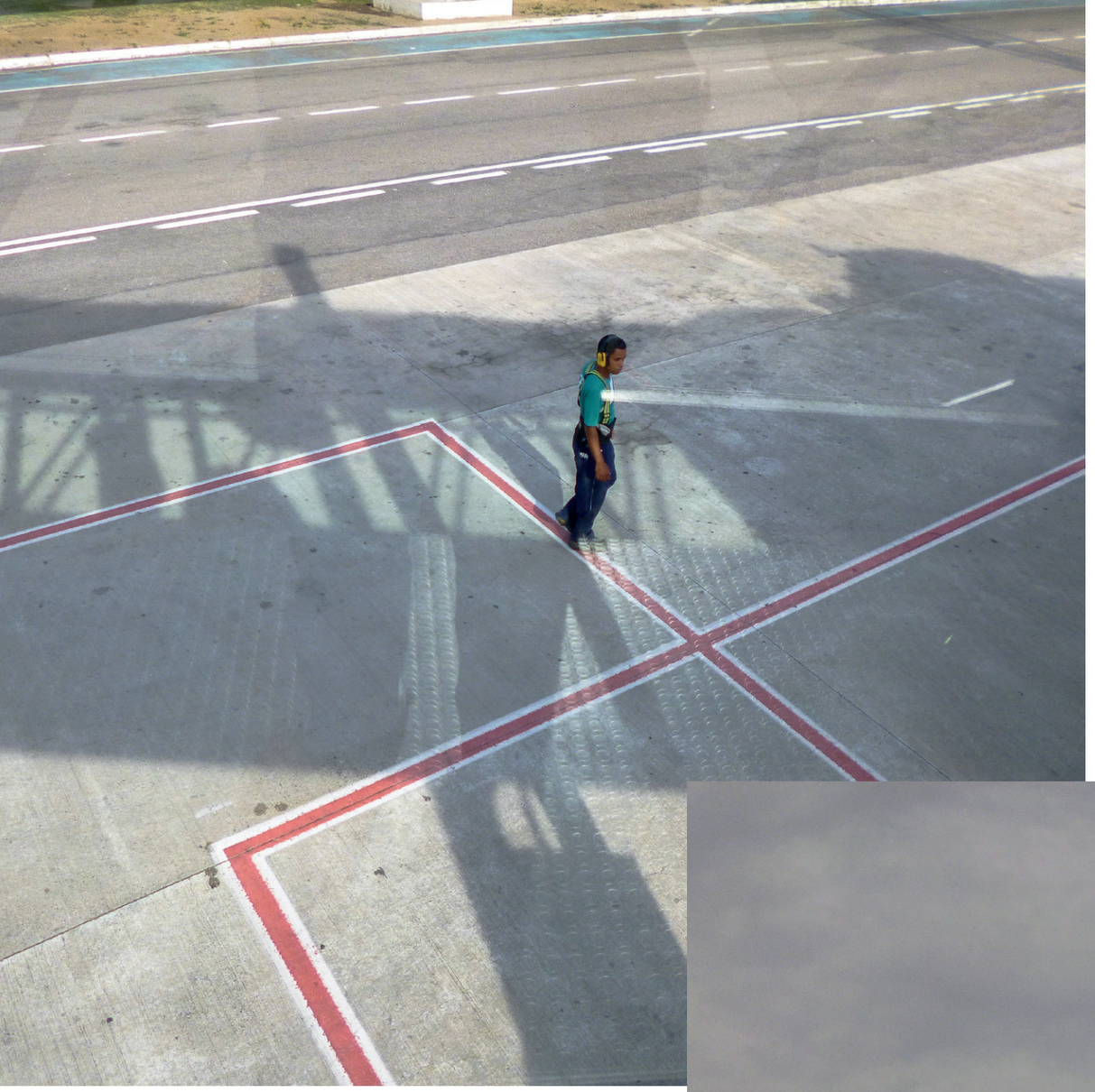
Fotos: Gustavo Mikaell/Divulgação

Paulo Rossi

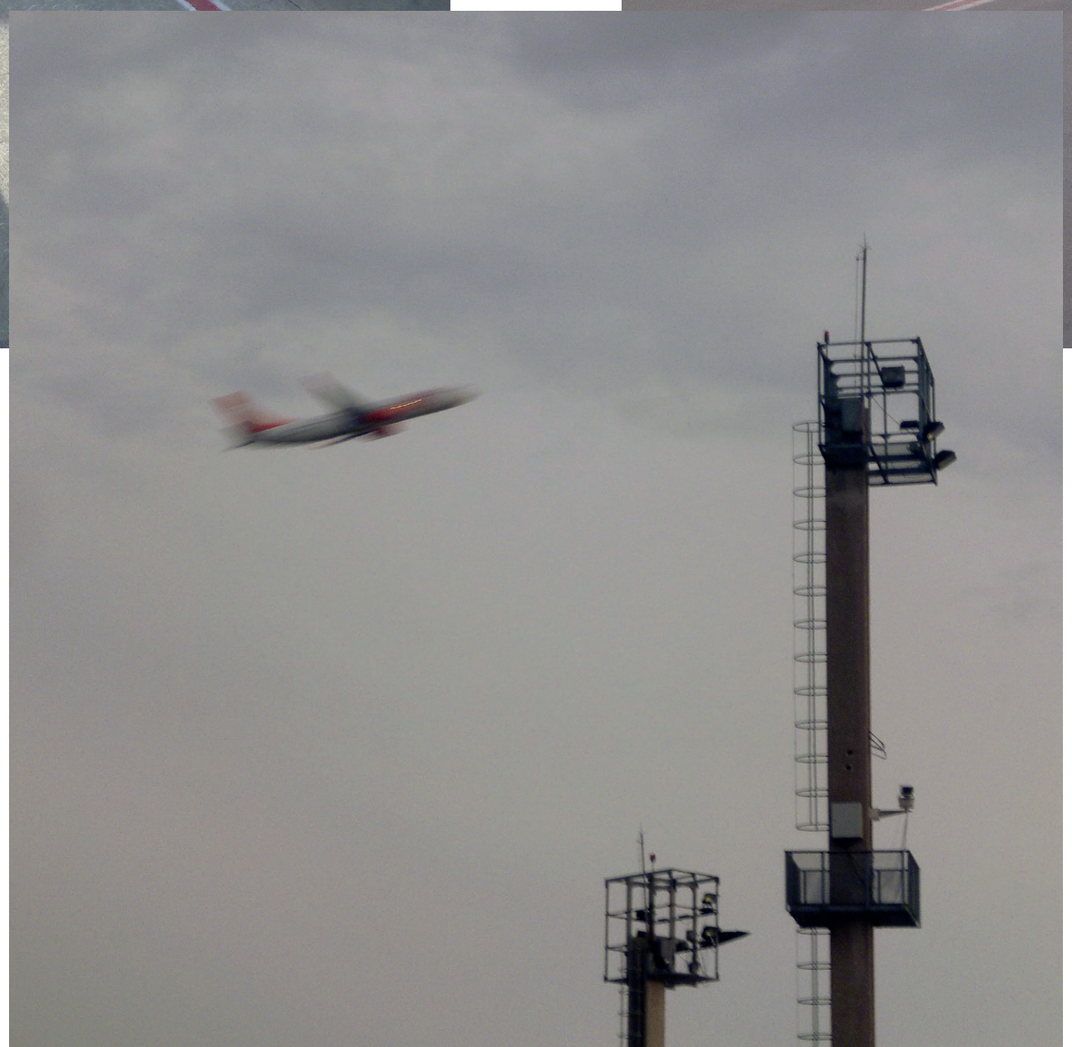


Transitar pelos aeroportos e por aviões é como transitar no vácuo: são lugares de passagem, lugares para não ficar. Frequentados por muitos, são lugares que não pertencem a ninguém. São vazios preenchidos por gente de todo tipo e de todo canto, gente que não fica, apenas passa. Passa longas horas ou alguns minutos, de um avião para outro, de um saguão para outro ou de um aeroporto para outro. Ou seja, o sujeito está em vários lugares e, ao mesmo tempo, em lugar algum.

Em meio a tanta gente circulando nesses espaços, o sujeito vive o paradoxo da invisibilidade: ele enxerga a multidão, mas a multidão não o enxerga. A prática de fotografar com celulares e pequenas câmeras nesses ambientes tornou-se comum, consequentemente também deixou de ser notada. Assim, a invisibilidade amplia a liberdade para experimentar a plástica do *estar em trânsito* nos diferentes espaços das viagens aéreas.









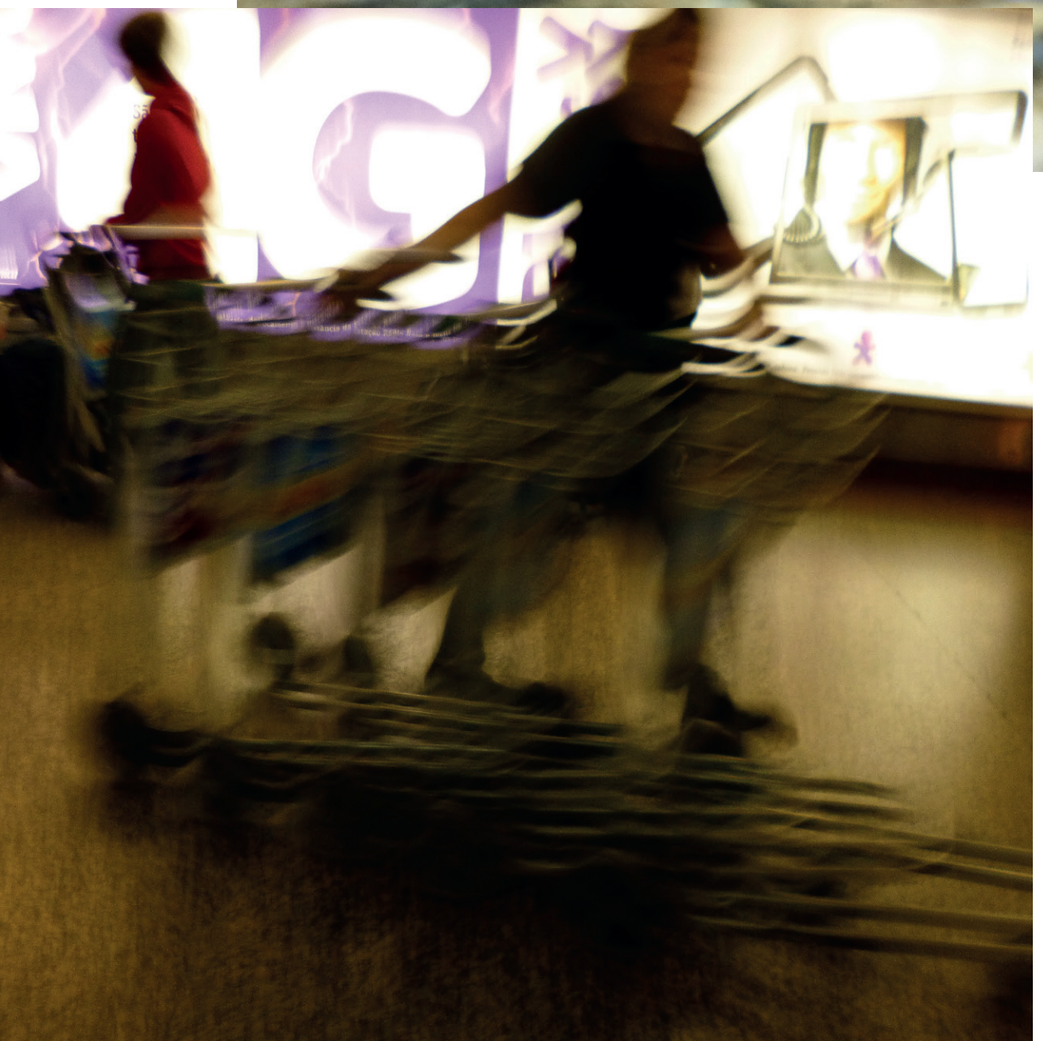












Portões 26 a 31
Gates 26 to 31
28
Portão · Gate
31







Paulo Rossi é fotógrafo, curador e professor universitário. Paulistano radicado em João Pessoa desde 2009, foi curador de diversos projetos e mostras, dentre elas *Variações do feminino: bastidores do universo trans* (2010-13), do projeto Novíssimos: talentos da fotografia autoral na Paraíba (2013); *Atos de fé* (2022), do fotógrafo Gustavo Moura; e *Ibiapina* (2025), de Márcio Miranda. Como fotógrafo autoral, realizou as exposições *Poética do negativo* (2015) e *Em trânsito* (2014), além de participar de várias mostras coletivas, pelo Brasil e pelo mundo, como na Espanha e na República Dominicana. Foi finalista do Mobile Photo Festival — Mobgraphia 2019 (MIS-SP).



Hildeberto Barbosa Filho
hildebertopoesia@gmail.com

Convivência crítica

Chico **Viana**, uma breve saudação

Conheço Chico Viana desde os idos de 70 do século passado. Quando aqui cheguei, vindo de Aroeiras, cidade que chamo de "Comarca das Pedras", para cursar Ciências Jurídicas e Sociais, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), tinha notícia de sua fama como professor de Português e, curiosamente, pelo fato de ter abandonado o curso de Medicina, no quarto ano, para fazer o curso de Letras.

Para mim, tal atitude disse muito. Calou fundo. Me fez meditar. Imaginei, e o tempo me mostrou que não estava enganado, que ali se encontrava um homem que sabia o que queria, um ser dotado de vocação e talento. Nas letras, Chico Viana percorreu todos os caminhos, foi e é mestre de saber incontestável, professor dedicado e talhado, pelo destino, para a aventura incontornável da sala de aula.

Fez a graduação, o mestrado e o doutorado, sempre atento aos liames da língua portuguesa com os contornos da expressão literária. Foi professor da UFPB e mentor intelectual de gerações, tanto no campo do ensino quanto na prática produtiva do texto. Eu mesmo tive o privilégio de figurar como o seu aluno numa das disciplinas na pós-graduação, de partilhar, com ele e com os colegas de classe, os prazeres da palavra literária, sob a ótica analítica da psicanálise, a partir da teoria freudiana.

Chico Viana é um especialista nesta seara dos estudos críticos. Seu livro *O evangelho da podridão*, publicado pela Editora Universitária, em 1994, fruto do seu doutoramento em Literatura Brasileira, investiga, com base em robustos pressupostos teóricos e em ampla e qualificada bibliografia, o sentimento de culpa e a representação da melancolia na poética de Augusto dos Anjos. Pela mesma editora, publicou, em 2000, o conjunto de ensaios *A sombra e a quimera: escritos sobre Augusto dos Anjos*, abordando ângulos variados, de forma e de fundo, de sua expressão poética.

O *Eu e outras poesias* esteve sempre no centro das inquietações cognitivas do professor e do ensaísta. Creio que posso falar de uma "anjologia", isto é, de uma especial esfera do saber que envolve estudiosos e hermeneutas da dicção lírica do grande poeta paraibano. Um Eudes Barros, um Manoel Cavalcanti Proença, um Ferreira Gullar, uma Lúcia Helena, um Antônio Houaiss, um José Paulo Paes, um Sérgio Martagão Gesteira, um Alexei Bueno, um Zenir Campos Reis, uma Sandra Erickson, entre outros.

Não tenho receio em afirmar que Chico Viana integra esta seleta galeria como uma das vozes analíticas mais abalizadas. Como poucos, soube dialogar heuristicamente com o complexo idiomático e substancial do poeta do Tamarindo, naquilo que ele possui de musicalidade dissonante, de imagética visionária e de ideação original. Ministrou aulas, coordenou seminários, escreveu, orientou, tendo o lastro estético de Augusto dos Anjos como o ponto de partida e de chegada da sua sensibilidade artística e da sua inteligência crítica.

Mas o apostolado didático-pedagógico de Chico Viana não para por aqui. Transcende a esfera da sala de aula e alcança espaços outros, sociais e pú-

Foto: Roberto Guedes



Viana com o seu livro, O evangelho da podridão *(segunda edição produzida pela Editora A União e FCJA), uma investigação, com base em pressupostos teóricos e em ampla bibliografia, o sentimento de culpa e a representação da melancolia na poética de Augusto dos Anjos*

blicos, da vida literária. Nunca ficou atrelado aos dispositivos dos departamentos universitários e se fez presença viva e vigilante, com sua capacidade de leitor e intérprete, da trajetória de seus pares. Sempre com tolerância, receptividade e compreensão.

Interessado nos gêneros heterodoxos, nas escritas íntimas, escreveu um percuciente estudo acerca da autobiografia em Antônio Carlos Villaça, intitulado *Uma travessia do mosteiro*, de 1992, focalizando o percurso bio intelectual de um dos grandes ensaístas da literatura brasileira. Nessa mesma vertente, prefaciou o meu jornal literário, *As horas mortas*, de 2006.

A propósito, eu devo a ele muitas linhas introdutórias e interpretativas em torno de alguns livros que publiquei, a exemplo de *O livro da agonia e outros poemas* (1991), *Os desenredos da criação* (1996), *Nem morrer é remédio* (2012) e, mais recentemente, *No fim de todas as coisas* (2024). Quero crer que isto como que forja um liame especial entre nossas vidas.

Chico Viana tem sido generoso comigo e com muitos dos nossos pares. Tem chancelado, com sua autoridade reconhecida de mestre e doutor em Literatura Brasileira e com sua percuciência de ensaísta e crítico, diversas obras e diversos autores da cena literária paraibana.

Não obstante, há uma faceta, em Chico Viana, para além do professor, do estudioso e do pesquisador, que muito me agrada. Quero me referir ao cronista, autor de alguns títulos essenciais, a saber: *De mãos atadas* (1977), *Astronauta sem luar* (1992), *A rosa fenecida* (2002) e *A idade do bobo* (2010).

Em breve apresentação de *Astronauta sem luar*, Antônio Carlos Villaça vê, dentro do cronista, "o ficcionista, o poeta e o filósofo", aditando que "suas crônicas apresentam esta perspectiva tríplice — são pequenas histórias ou estórias, narrativas breves, mas transfiguradas pela intuição poética, pela visão lírica da vida e por um senso filosófico ou uma angústia metafísica, que o acompanha sempre, como uma espécie de desafio".

De minha parte, acrescentaria outra marca peculiar ao olhar do cronista: o humor e a ironia que atravessam seu estilo e envolvem sua visão dos fatos, das coisas e dos seres.

Chico Viana não me parece um cronista casual. Possui as virtualidades dos lídimos praticantes do gênero. Domínio da palavra, estilo próprio, percepção singular, atenção concentrada para a possibilidade do cotidiano, em certos momentos e em certas circunstâncias, migrando para o território do poético ou para o país da metafísica. Sua crônica, às vezes lírica, às vezes elegíaca, às vezes filosófica, nunca abdica das lições sinuosas do humor.

Coube a mim prefaciar *A rosa fenecida*. A certa altura do texto, afirmei (e reafirmo, agora):

> *"(...) o estilo se solta, a leveza mobiliza o emprego da palavra, a frase é simples, direta, quase sempre ajustada à figuração literária; a visão amadurece, o olhar se amplia e a percepção das coisas se apura, tudo dentro daquele compromisso peculiar ao exercício da boa crônica. Crônica que, da topografia efêmera da página jornalística, movimenta-se em direção ao horizonte mais duradouro da criação literária".*

Dentro de uma "anjologia", especial esfera do saber que envolve estudiosos e hermeneutas da dicção lírica de Augusto dos Anjos, *Eu e outras poesias* esteve sempre no centro das inquietações cognitivas do professor e do ensaísta Chico Viana

Sábio, Chico Viana, nas suas crônicas, nos seus minimalismos textuais, aforismos, quadras, pensamentos lançados, de graça, para um auditório indeterminado, nas redes sociais e nos livros, nos convoca para um diálogo conosco, leitores, alunos, seguidores, sobre a polpa informe da vida. Sem dogmatismo, sem certezas, sem presunção.

Teria muito a dizer sobre a personalidade intelectual de Chico Viana. Sobre a sua sensibilidade estética diante da palavra. Sobre o seu papel de professor vocacionado, como o foi seu pai, o professor João Viana, e como o foi seu tio, o professor Manoel Viana. Procurei ressaltar, no entanto, e dentro do meu limite, aqueles aspectos que mobilizam, em particular, a minha admiração e o meu respeito. Aqueles aspectos que acompanhei mais de perto, como colega, confrade e amigo.

Porém, não devo silenciar sobre uma das suas dimensões que me toca profundamente a sensibilidade. Penso, aqui, na sua natureza mesma de homem de boa vontade, paciência, pertinácia, lealdade, correção, firmeza, ética.



Foto: Marcus Antonius/Arquivo A União

Com Denise, a sua esposa e a sua companheira de vida, constituiu uma família exemplar, criando, com carinho, cuidado e amor, duas filhas maravilhosas, Juliana de Carvalho Correia Marinho, casada com Luiz Márcio de Brito Marinho Segundo, e Isadora Correia Andrade, casada com Emanuel de Souza Andrade. Juliana e Luiz Márcio deram-lhes, a ele e a Denise, o sabor sagrado e único desse amor de madureza, encarnado nos netos Luíz Guilherme e Nicole.

Chico Viana teve filhos e escreveu livros. Provavelmente deve ter plantado uma árvore. Se não uma espécie qualquer da botânica, decerto a espécie seminal da árvore do conhecimento e da sabedoria.

Pelo que disse, não tenho dúvidas de que o nome de Chico Viana, com suas trajetórias intelectual e criativa, consolidadas e reconhecidas, faz jus a esta singela e merecida homenagem que o sarau Pôr do Sol Literário lhe prestou, no último dia 26 junho.

De outra parte, eu tenho convicção de que o seu nome e a sua personalidade só têm a honrar e a engrandecer qualquer instituição cultural que se preze. Diria mais: de minha geração, Chico Viana é um dos nomes que me orgulha, porque é um dos nomes que orgulha a nossa terra.

Hildeberto Barbosa Filho é poeta, escritor e crítico literário. Mestre e doutor em Literatura Brasileira, professor titular aposentado da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e membro da Academia Paraibana de Letras (APL). Também é autor de diversas obras. Mora em João Pessoa (PB).

O subsolo é aqui

Tradutor de nova edição do Notas do subsolo, de Dostoiévski, Rafael Bonavina relata os desafios e as particularidades dessa obra monumental, recriando a aspereza, o humor mordaz e a angústia existencial que emanam do narrador sem nome: o homem do subterrâneo

Eduardo Augusto
Especial para o Correio das Artes

Há livros que nos apresentam os personagens. Outros nos apresentam a nós mesmos, inclusive naquilo que temos de mais sombrio e recôndito. *Notas do subsolo*, de Fiódor Dostoiévski (1821–1881), pertence a essa segunda categoria. Publicado em 1864, esse pequeno grande romance é considerado por muitos o ponto de virada na carreira do autor russo, a obra que inaugura os grandes temas de suas obras-primas vindouras — *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázov* — e lança ao mundo um dos arquétipos mais perturbadores e mais influentes da literatura moderna: o homem do subterrâneo.

Nesta nova edição da Editora Sétimo Selo, o leitor é convidado a mergulhar no subsolo da alma humana pela tradução inédita de Rafael Bonavina. Doutorando em Letras Estrangeiras e Tradução pela USP e profundo conhecedor da obra de Dostoiévski, ele não apenas verte as palavras do original russo, mas recria a aspereza, o humor mordaz e a angústia existencial que emanam do narrador sem nome.

Somos apresentados a um ex-funcionário público que, em um monólogo autodestrutivo e de uma honestidade brutal, expõe as feridas de sua consciência hipocondríaca. Dividida em duas partes — o panfleto filosófico "O subsolo" e a narrativa melancólica "A propósito da neve molhada" —, a obra é um ataque direto ao racionalismo exacerbado e às teorias utópicas do século 19. Fiódor Dostoiévski, por meio do seu anti-herói, defende a imprevisibilidade humana, o livre-arbítrio irracional e o direito ao desejo, mesmo que esse desejo seja autodestrutivo.

Atualmente, em um mundo saturado de opiniões e imagens fabricadas, a voz crua do homem do subsolo soa como um alerta. Com o bate-papo a seguir, vamos descer aos porões da psique e confrontar as contradições que nos definem como seres humanos.

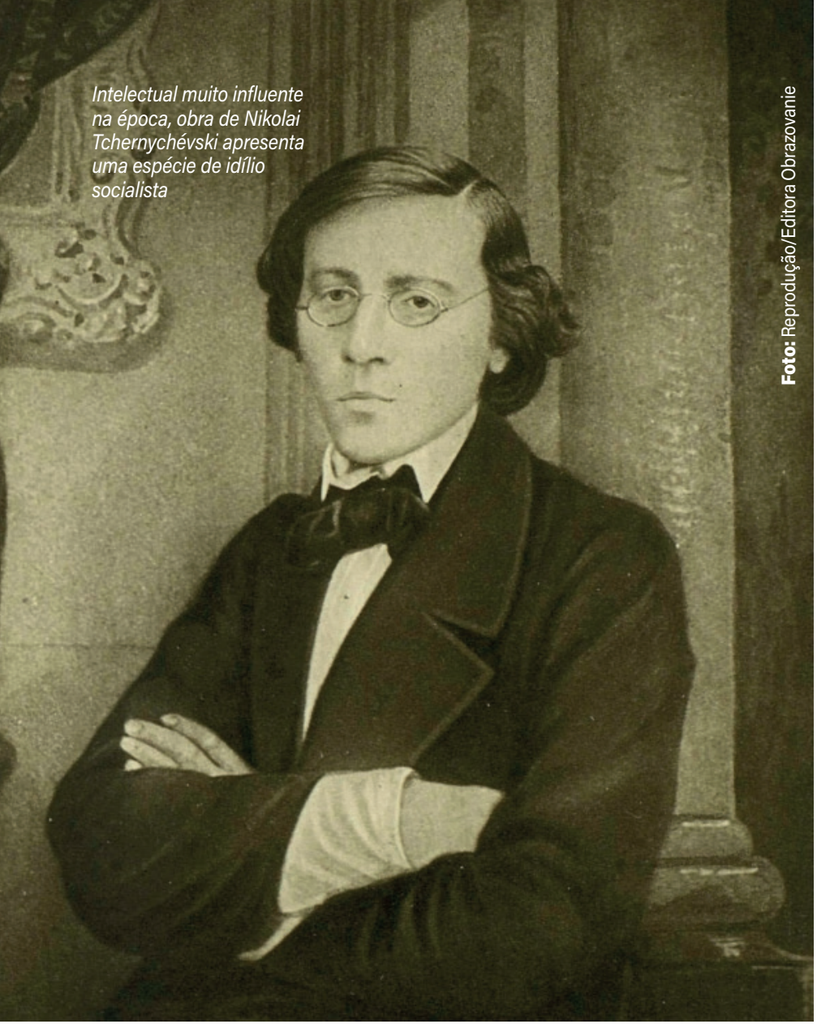
O narrador desta obra é um dos mais complexos da literatura: um anti-herói rancoroso, hipocondríaco, extremamente autoconsciente e de uma retórica afiada. Como você trabalhou, na tradução, para recriar em português o tom particular dessa voz? Como equilibrar a aspereza de suas confissões com os momentos de lamúria e a ironia mordaz que o caracterizam?

A linguagem dostoievskiana é um verdadeiro desafio para o tradutor, pois ela é ao mesmo tempo extremamente complexa e oralizada: algumas frases ficam pela metade, outras apresentam contradições internas muito grandes, algumas interjeições soltas e pouco claras… enfim, tudo ali parece nos colocar diante de uma pessoa escrevendo com pressa e usando uma linguagem a que está acostumada.

Publicado em 1864, o pequeno grande romance *Notas do subsolo* é considerado por muitos o ponto de virada na carreira do autor russo



Imagem: Vasily Perov/Reprodução/Galeria Tretyakov



Intelectual muito influente na época, obra de Nikolai Tchernychévski apresenta uma espécie de idílio socialista

Foto: Reprodução/Editora Obrazovanie

Isso ajuda a criar uma atmosfera de dúvida, de questionamento e, ao mesmo tempo, de que a reflexão está se desenvolvendo aos olhos do leitor. É isso o que torna a forma da narrativa, a linguagem do texto, o elemento mais cativante da obra, pelo menos para mim.

Sei que muitas pessoas gostam de ler Dostoiévski pela profundidade de suas reflexões filosóficas, e elas são realmente muito instigantes e têm muito a nos dizer hoje em dia, mas eu sempre gosto de chamar atenção para o grau de experimentação formal que está presente ali. É um autor que traz uma profunda inovação para o Realismo, russo e internacional, e segue sendo referência para autores até os dias de hoje. Sempre que toco nessa questão, gosto de propor um exercício de comparação para tornar evidente o quão inovador é o estilo dostoievskiano, basta compararmos dois livros publicados em datas bastante próximas: *Pais e filhos* (1862), de Ivan Turguênev, e *Notas do subsolo* (1864), de Fiódor Dostoiévski. Enquanto o primeiro é uma narrativa mais linear, disposta em uma linguagem deliciosamente poética, o segundo é tortuoso, apressado e conflitante. Parecem autores de séculos absolutamente diferentes, o que deixa claro quão inovadora e única é a linguagem de Fiódor Mikhailovitch [Dostoiévski] na história da literatura russa. Para adensar ainda mais essa percepção, basta dizer que, em 1865, aqui no Brasil, José de Alencar lançava o seu *Iracema*, que tinha uma proposta estética profundamente diferente, mas que deve deixar ainda mais evidente esse traço de que falamos. É impressionante o quão diferente é Dostoiévski dos demais autores de seu tempo e, diga-se de passagem, chega a ser mais experimental que boa parte da literatura contemporânea, bastante conservadora na forma.

Como você bem apontou, em *Notas do subsolo*, existem várias forças que puxam a linguagem ora para a reflexão filosófica, ora para o discurso político, ora para a confissão intimista etc. Essas tensões vão se manifestando pouco a pouco ao longo da narrativa, por isso quando se traduz é preciso lidar com o texto como ele se apresenta, frase a frase, sem perder de vista o todo. Se a oração é contraditória, não podemos resolver essa contradição; pelo contrário, na maioria dos casos é preciso tentar recriá-la em sua contradição, mesmo que possa parecer fruto de um trabalho preguiçoso, pois ela pode ter uma função narrativa específica. Às vezes, claro, acabamos por esclarecer um pouco algo que era mais obscuro no original. Não tem muito como escapar disso, porque a língua russa é bem mais sintética que o português, por exemplo para se dizer "está na hora de voltar para casa", diríamos em russo: "Porá domói" (*пора домой*). Agora, imagine essa concisão ao longo de todo um romance…

■ **A estrutura do livro é notavelmente dividida entre a primeira parte, um ensaio filosófico repleto de abstrações e provocações, e a segunda, uma narrativa mais concreta e melancólica sobre o encontro do protagonista com a prostituta Liza. Você encontrou dificuldades distintas ao traduzir essas duas partes? Como lidar, por exemplo, com a linguagem abstrata e polêmica da primeira parte e com a crueza emocional dos diálogos da segunda?**

Eu diria que cada uma das partes tem as suas dificuldades próprias, que não podem ser resolvidas da mesma maneira. Por isso, na minha tradução, eu busquei uma abordagem diferente para cada uma delas, mais adequada às suas peculiaridades.

Na primeira, o narrador está debatendo, em linguagem poética, com as ideias que estavam no debate público da época, com os principais pensadores do seu tempo. Um dos casos mais emblemáticos é Nikolai Tchernychévski, um intelectual muito influente que havia publicado o romance *O que fazer?*, meses antes de *Notas do subsolo*, e que se tornou uma verdadeira coqueluche. A obra tchernychevskiana apresenta uma espécie de idílio socialista, simbolizada por um palácio de cristal, e Dostoiévski faz críticas duríssimas à possibilidade de realização dessa utopia, apontando-lhe a sua principal fraqueza: a idealização do indivíduo como um ser puramente racional.

As alusões a esse debate público presentes em *Notas do subsolo*, no entanto, são bastante obscuras para os leitores contemporâneos, mas não o eram para os da época. Por mais que um leitor consiga perceber que o palácio de cristal tem um significado simbólico, ele pode interpretar essa imagem de uma maneira muito diferente da esperada. Já o leitor russo dos anos 1860 rapidamente compreenderia que Dostoiévski estava se referindo a um romance lançado poucos meses antes. Hoje, po-



Profundo conhecedor da obra de Dostoiévski (1821–1881), o tradutor Rafael Bonavina recria a aspereza, o humor mordaz e a angústia existencial que emanam do narrador sem nome

Foto: Arquivo pessoal

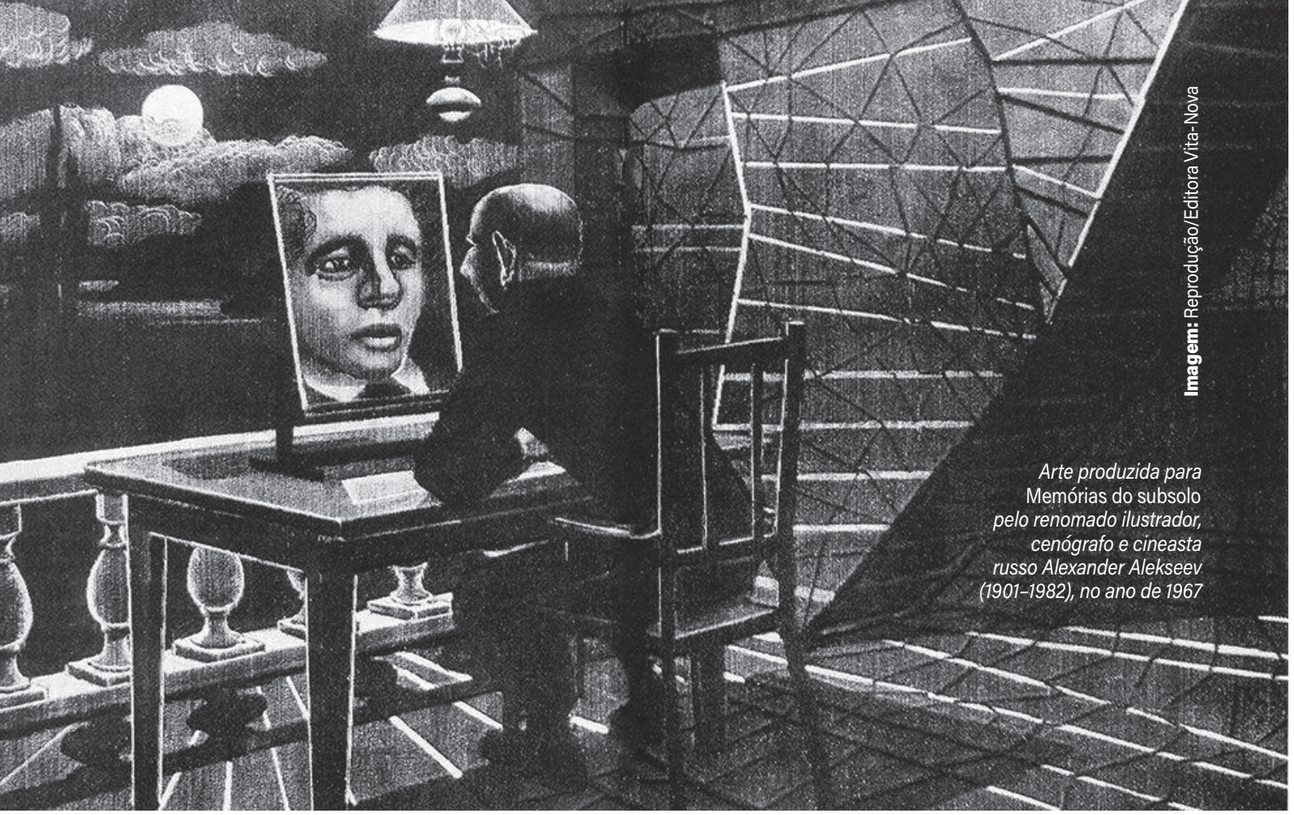


Imagem: Reprodução/Editora Vita-Nova

Arte produzida para Memórias do subsolo *pelo renomado ilustrador, cenógrafo e cineasta russo Alexander Alekseev (1901–1982), no ano de 1967*

rém, é até difícil encontrar uma tradução de *O que fazer?* para o português, havia uma da Editora Expressão Popular, mas acho que está esgotada. Seria até bom que eles reeditassem, porque é um livro interessante, apesar da sua aridez estética. Em outras palavras, não podemos supor que todos os leitores contemporâneos tenham lido esse livro, publicado na Rússia há quase 200 anos.

A minha sorte é que, por coincidência, esse é justamente o assunto do meu doutorado [risos]. Por isso, consigo intuir melhor algumas questões daquela época e, quando necessário, buscar nas fontes russas por informações úteis para a compreensão. Como nem sempre dá para transpor isso na escolha da tradução, a primeira parte de *Notas do subsolo* me pediu bastante notas de rodapé para tentar aproximar o leitor do que estava em jogo ali.

Já a segunda parte das *Notas*, de modo geral, está muito ligada à memória do narrador e, por isso, tem um caráter mais narrativo, o que ajuda bastante na hora de traduzir e de ler também. As notas de rodapé aqui seriam, a meu ver, incômodas e estragariam o fluxo da leitura, então as evitei ao máximo. Como o percurso por essas páginas também é um pouco menos espinhoso, não haveria tanta necessidade de abrir parênteses no texto para explicá-lo. Porém o texto está cheio de insinuações que exigiram uma escolha bastante refletida de certas palavras para não tornar a coisa nem evidente demais, nem imperceptível.

Isso fica bastante evidente nas alusões à prostituição e ao sexo, que aparecem ali de maneira muito delicada, quase imperceptível, pois era um tabu naquela época, e a censura também estava sempre à caça desses temas incômodos. Muitas vezes passa batido, mas, em *Crime e castigo*, grande parte da briga entre Katerina Marmeládova, mãe de Sônia, e Amália Ludwigovna, sua senhoria, se dá pela menção a um "bilhete amarelo", documento reservado às prostitutas. Dessa forma, insinua-se algo que seria imediatamente compreensível naquele universo cultural e que hoje se perdeu.

No caso de *Notas do subsolo*, também há alusão ao tema da prostituição quando Zvierkov e seus amigos passam a noite bebendo e depois decidem ir "para lá" (туда). A princípio, não sabemos onde exatamente é esse lugar, ou o que vão fazer lá, mas todos ali agem como se tivessem compreendido de imediato, até o narrador-personagem, que parecia estar fora do círculo desses amigos. Só depois é que eles começam a brincar para saber quem teria a preferência sobre uma determinada prostituta, e vale ressaltar que esse termo nunca aparece na narrativa, embora existisse na época.

Se nós colocássemos uma nota de rodapé ali explicando cada uma das ocorrências, a discrição seria completamente desfeita, então o procedimento da primeira parte não caberia bem aqui. Por outro lado, sem qualquer indicação, o leitor poderia não compreender o que estava acontecendo. Fiquei muito em dúvida em relação a isso, mas acabei optando por colocar uma única nota dizendo que ali a prostituição era tratada de maneira muito alusiva, deixando o leitor ciente do assunto, mas livre para encontrar as suas manifestações. Talvez tenha sido didático demais, porém às vezes é melhor pecar para mais que para menos.

Dostoiévski é conhecido por um estilo que alguns chamariam de "áspero" ou até mesmo "pouco polido", intencionalmente caótico para refletir o turbilhão de ideias de seus personagens. Como essa característica se manifesta em *Notas do subsolo*? Em sua tradução, houve essa preocupação em preservar essa estranheza e intensidade rítmica do original russo?

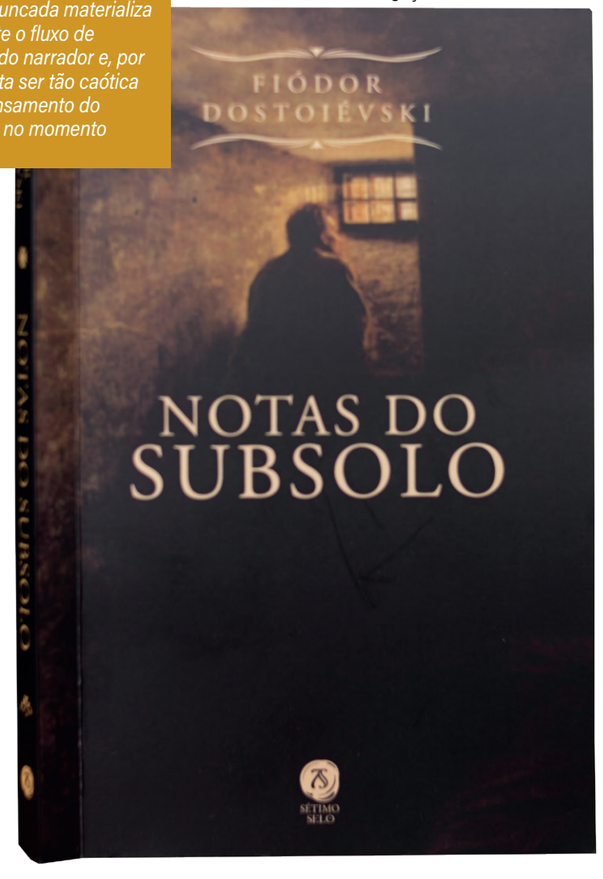
A obra ficcional de Dostoiévski realmente tem suas asperezas, mas, como bem apontou, elas são de fato intencionais. Não podemos atribuir isso, como acontece algumas vezes, a um problema da escrita do próprio Dostoiévski, como se fazia no século passado, atribuindo-lhe uma dificuldade cognitiva decorrente da epilepsia. Nada estaria mais longe da verdade, afinal as cartas desse escritor e os textos não ficcionais são muito diferentes da linguagem adotada em obras como *Notas do subsolo*. A escrita é limpa, direta e cheias de uma ironia finíssima que só poderiam ser fruto de uma mente afiada. Se há diferença no estilo de escrita pessoal e no ficcional, isso depõe ainda mais a favor do talento desse escritor, já que ele se mostra capaz de dar grande particularidade à voz dos seus personagens.

Algumas vezes, como em *Notas do subsolo*, essa linguagem truncada vem para materializar esteticamente o fluxo de consciência do narrador e, para atingir esse objetivo, ela precisa ser tão caótica quanto o pensamento do personagem seria naquele momento. Sabemos que um dos princípios básicos do Realismo é justamente a verossimilhança, ou seja, a credibilidade da narrativa. Então para se aproximar mais do ideal da escola realista, Dostoiévski é obrigado, paradoxalmente, a romper com o modelo do Realismo e deixa de lado a linguagem plácida utilizada em muitos livros da época. Isso, claro, lhe rendeu muitas críticas dos leitores daquele momento, e até hoje algumas delas continuam sendo repetidas, infelizmente.

Na tradução que eu fiz desse livro, busquei não apagar as particularidades do texto, embora possa ter cometido algum deslize aqui e ali. O meu projeto era justamente recriar essas hesitações do personagem que aparecem no plano da linguagem, as marcas de oralidade decorrente da escrita apressada e que dão ao texto uma potência estética muito grande. Afinal, essas são as características que, a meu ver, compõem o cerne da proposta estética desse livro e apagá-las poderia deixar a tradução menos interessante. Infelizmente não tem como verter tudo para o português sem perder alguma coisa, em especial

Em Notas do subsolo, a linguagem truncada materializa esteticamente o fluxo de consciência do narrador e, por isso, necessita ser tão caótica quanto o pensamento do personagem no momento

Foto: Divulgação/Editora Sétimo Selo



nas orações muito condensadas, expressões formulares da cultura russa ou frases com uma sintaxe muito diferente da que nós usamos por aqui.

■ **Sua pesquisa de doutorado foca no romance *Os Demônios* e você é um estudioso ativo da obra de Dostoiévski. De que forma sua bagagem acadêmica e seu contato com a Rússia e a língua russa influenciaram as decisões tomadas nesta tradução? Há alguma passagem específica em que esse conhecimento foi crucial para solucionar um desafio de tradução que uma versão indireta (feita a partir de outra língua) jamais conseguiria alcançar?**

Não consigo dissociar muito bem a minha pesquisa do meu trabalho como tradutor, penso que os dois se complementam de maneira muito orgânica. Às vezes, ouve-se por aí que traduzir é ler, mas penso que é mais do que uma leitura, senão bastaria saber um idioma estrangeiro para ser um bom tradutor. A meu ver, a tradução é uma constante análise do texto e exige que estejamos com o olho muito treinado, afinal estamos sempre descobrindo insinuações, ironias, ambiguidades etc. Por isso, acredito que haja uma simbiose entre a leitura e a pesquisa de literatura, as quais afinam o olhar para as delicadezas do texto, e a tradução literária, que coloca essa habilidade em movimento, em prática.

E não digo isso pensando apenas na literatura para adultos, pois noto isso também nas obras infantis que traduzi — e pelas quais tenho profundo carinho e apreço —, como *O nabo gigante*, de Aleksei Tolstói, que saiu pela Editora Texugo. O texto original russo tem a estrutura típica dos contos acumulativos, em que as coisas vão se somando pouco a pouco até formar longas cadeias. Um dos casos brasileiros mais famosos talvez seja aquela música "A velha a fiar", em que busquei inspiração para tentar adaptar essa estrutura do russo à nossa tradição oral. Apresentei a ideia à editora, eles gostaram, e acabou ficando bem sonora.

Em relação às traduções que fiz de Dostoiévski, acredito que esse contato próximo me fez perceber na prática muitas das discussões acadêmicas sobre a linguagem dostoievskiana. Foi ali, no corpo a corpo com o texto, que me dei conta das razões práticas de certas questões que só tinha visto na teoria. Também foi ali que me dei conta de que muitos dos debates teóricos não eram problemas da teoria pura, surgidos da cabeça de algum acadêmico, mas questões suscitadas nos leitores mais atentos pela própria materialidade do texto dostoievskiano. Isso foi essencial para a minha pesquisa e contribuiu com uma transformação completa da minha perspectiva. Por outro lado, sem um conhecimento prévio do autor, talvez tudo isso tivesse passado batido e aquilo fosse só mais um trabalho. Ainda bem que não foi o caso!

Falando em passar reto por questões importantes, quase esqueci de comentar uma das suas perguntas. Há alguns anos, quando entrei na faculdade, havia uma grande preocupação em contrapor as traduções diretas e indiretas. É claro que as traduções indiretas têm suas limitações, mas podem resultar em ótimos textos na língua de chegada, como o *Jardim das cerejeiras*, de Anton Tchékhov, traduzido por Millôr Fernandes, ou as traduções feitas por Rachel de Queiroz da obra de Fiódor Dostoiévski. Apesar de poder ler no original, gosto muito desses textos traduzidos por grandes escritores brasileiros, pois são leituras muito agradáveis, evidentes frutos do talento literário. Ainda assim, há péssimas traduções indiretas, e essas precisam ser deixadas de lado, se for possível optar por outras edições.

Desde esses idos tempos da minha juventude, surgiu um terceiro polo que precisa entrar nessa discussão: as traduções automáticas. Cada vez mais vemos editoras, às vezes até de certo nome, usando tradutores automáticos, cujos textos depois são só "corrigidos" pelos preparadores. Nem precisaria dizer que a remuneração por lauda desses preparadores é muito menor que a de um tradutor, chegando às vezes a ser um quinto do que era. As edições baseadas nesse tipo de prática editorial questionável estão se tornando cada vez mais frequentes, inundando o mercado com traduções de baixíssima qualidade, pois ignoram todas as nuances, toda a delicadeza do texto original. Além, é claro, de encher o texto de barbarismos e decalques de toda espécie.



Ilustração de Karina Oliveira para O nabo gigante*, de Aleksei Tolstói: texto original russo da obra infantil tem a estrutura típica dos contos acumulativos, em que os elementos vão se somando pouco a pouco até formar longas cadeias*

Imagem: Divulgação/Texugo

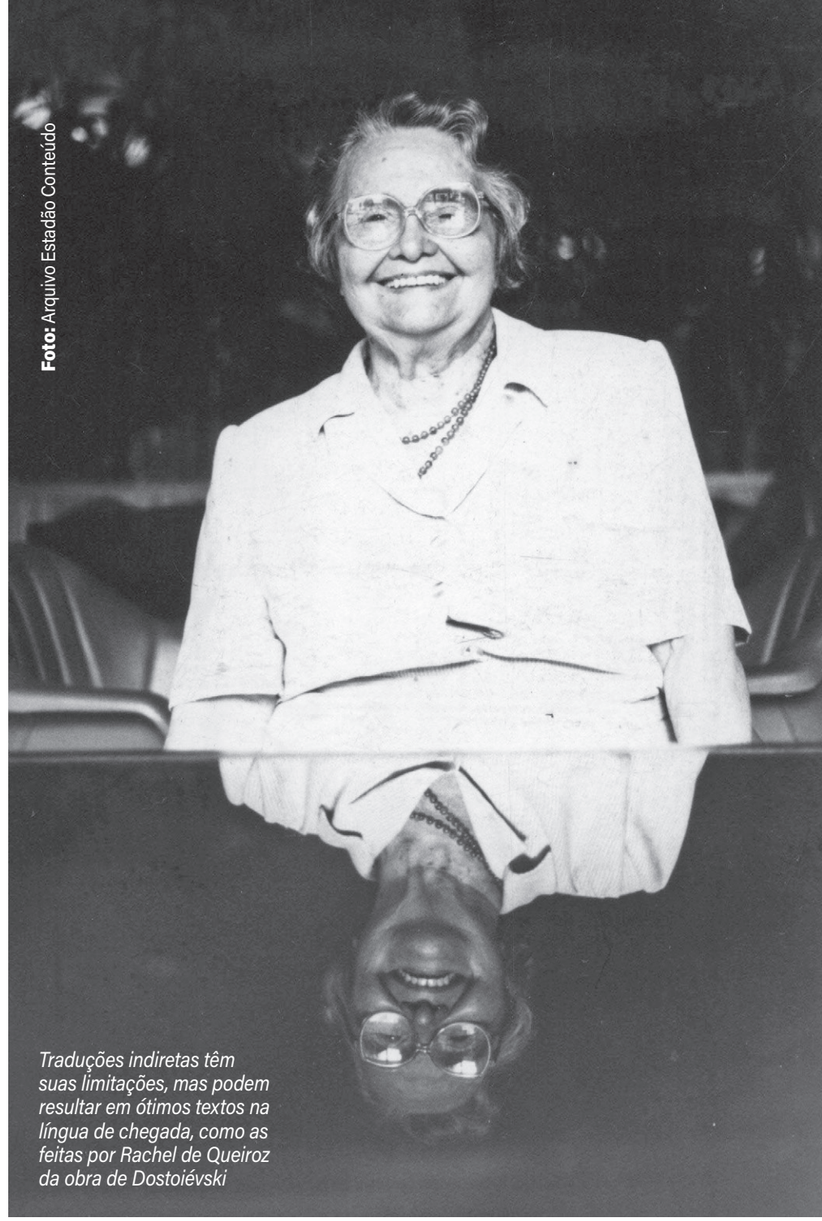
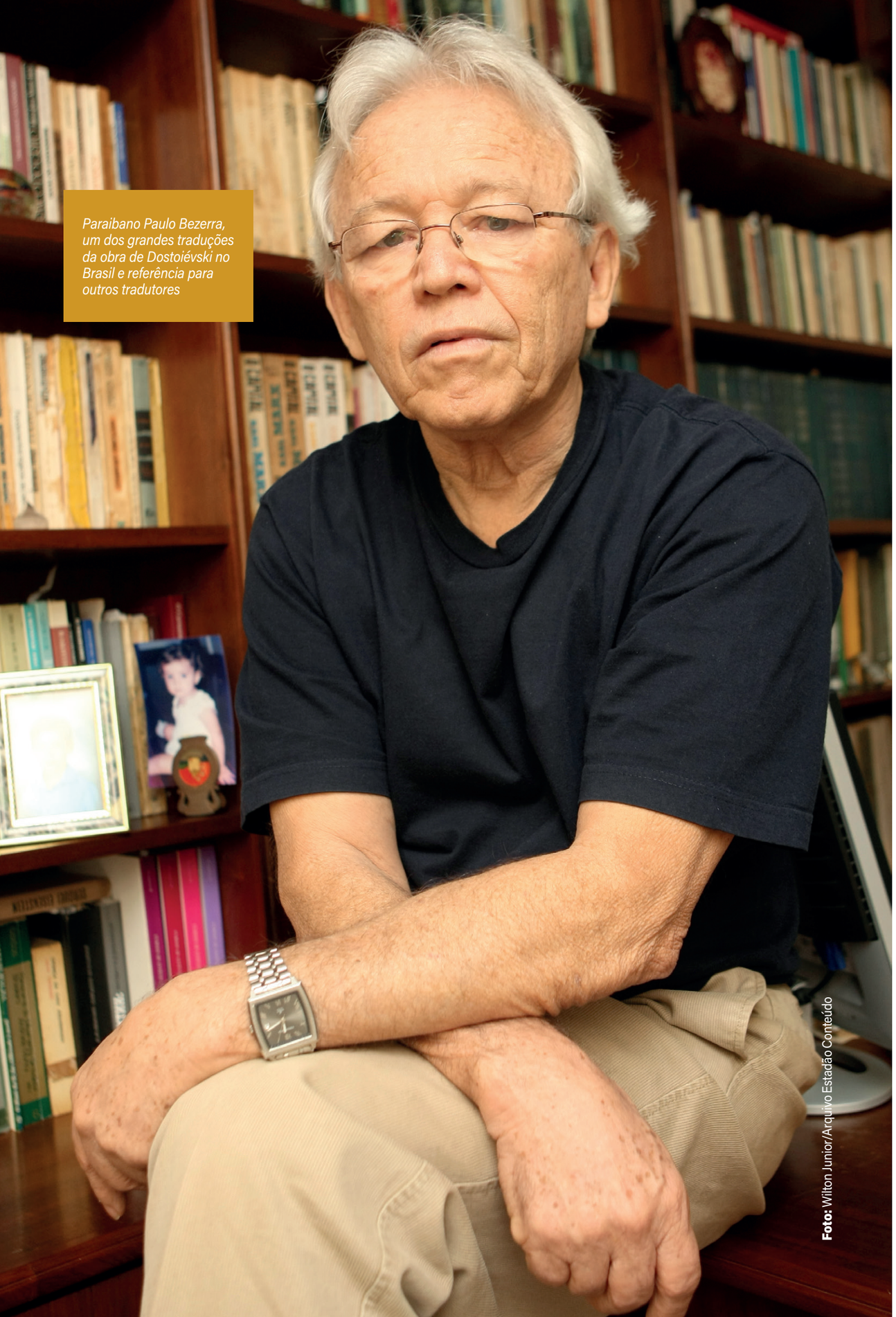


Foto: Arquivo Estadão Conteúdo

Traduções indiretas têm suas limitações, mas podem resultar em ótimos textos na língua de chegada, como as feitas por Rachel de Queiroz da obra de Dostoiévski



Paraibano Paulo Bezerra, um dos grandes traduções da obra de Dostoiévski no Brasil e referência para outros tradutores

Foto: Wilton Junior/Arquivo Estadão Conteúdo

Para exemplificar uma delicadeza textual que poderia se perder nesse processo de tradução automática, gostaria de pegar uma frase em *Notas do subsolo* que me parece ser interessante de se discutir aqui.

Na segunda parte, depois de receber a incômoda visita de Liza, a prostituta, em sua casa, o protagonista se entrega às suas emoções e acaba por cair em prantos nos braços dessa mulher. Em meio aos seus lamentos, ele diz uma frase bastante ambígua que traduzi assim: "Não me deixam… eu não posso ser… bom!" ("Мне не дают... Я не могу быть... добрым!"). A conjugação do verbo na terceira pessoa do plural na primeira parte manifesta no plano da linguagem um desejo latente de ser uma pessoa boa, mas que algo externo ao narrador personagem não permite: "não me deixam" / "мне не дают". Em seguida, as reticências vêm como uma espécie de pausa para reformulação, em que o narrador-personagem muda completamente seu posicionamento, introjetando a razão dessa impossibilidade: "eu não posso ser" / "Я не могу быть", reforçado duas vezes pela conjugação verbal e pelo uso do pronome pessoal.

Embora o narrador nunca nos diga isso claramente, essa passagem nos apresenta uma súbita tomada de consciência do próprio papel nesse problema, e talvez essa seja parte de sua crise moral. É como se o personagem nos dissesse: não é só a sociedade que impede a minha bondade latente, eu mesmo não consigo sê-lo. E, de fato, toda a narrativa nos leva para essa conclusão, afinal ninguém, exceto ele mesmo, o impediria de casar-se com a prostituta e tirá-la daquelas circunstâncias degradantes em que se encontrava. Dessa forma, esconde-se nessa discretíssima mudança na conjugação verbal a tradicional discussão sobre a bondade natural do homem. Afinal, ele é naturalmente bom e a sociedade o corrompe ou ele não nasce necessariamente bom e precisa esforçar-se para sê-lo? Dostoiévski parece nos sugerir uma resposta em forma de artefato estético.

Quando estava traduzindo, eu me deparei com essa frase e achei muito esquisita, sem saber bem o porquê. As palavras, claro, não eram complicadas separadamente, mas vê-las assim nessa disposição me fez pensar: o que exatamente ele queria dizer com isso? Por que assim e não de uma outra forma qualquer? E, como acontece muitas vezes na tradução, acabamos deixando a questão em aberto com um comentário para si, uma nota ou algo do gênero. Depois voltei para o trecho, fiquei pensando sobre o significado dessa passagem, tentando interpretar essa frase esquisita e, quando já estava com uma leitura mais fechada, veio uma segunda angústia: e como vou traduzir isso? É nessas horas que o tradutor vai tomar um cafezinho, uma água ou uma aspirina.

■ **O que você pode dizer sobre outras traduções da obra de Dostoiévski no Brasil? Recomenda alguma outra, como as de Paulo Bezerra e Rubens Figueiredo?**

Já toquei no assunto, mas é bom sublinhar que estamos assistindo ao crescimento da chamada "bolha da IA [inteligência artificial]", e o mercado está tentando inserir as ferramentas automáticas em todas as esferas do trabalho, então é muito importante que os leitores prestem atenção nessa questão. A tradução vem sofrendo muito com isso, porque os programas geram um texto com cara de bem escrito, sem erros crassos de ortografia ou pontuação, mas não há precisão terminológica, não se tem o refino de uma tradução humana. As máquinas não são capazes de perceber as nuances, ironias e todas as delicadezas do texto, até os humanos têm dificuldade em fazer isso.

Felizmente nós contamos, hoje, com muitos tradutores com muito conhecimento do russo e do português e um bom olho para lidar com as questões estilísticas do original. Sempre tenho receio de citar alguns nomes e acabar esquecendo de outros que também são muito importantes, o que sei que magoaria os meus colegas, por isso vou evitar de dar nomes aos bois. Porém, em relação aos que você citou, tanto Paulo Bezerra quanto Rubens Figueiredo são ambos homens muito gentis e extremamente capazes como tradutores. Ambos trouxeram muitas obras importantes para o Brasil e se tornaram referências para nós.

Além deles, também somaria à lista dos principais tradutores de Dostoiévski dessa geração mais experiente e em atividade hoje, os nomes de Aurora Fornoni Bernardini e Fátima Bianchi, duas professoras que, além da imensa importância para a russística brasileira, foram fundamentais na minha formação como tradutor e pesquisador de literatura russa e são pessoas que continuam a me inspirar até hoje.

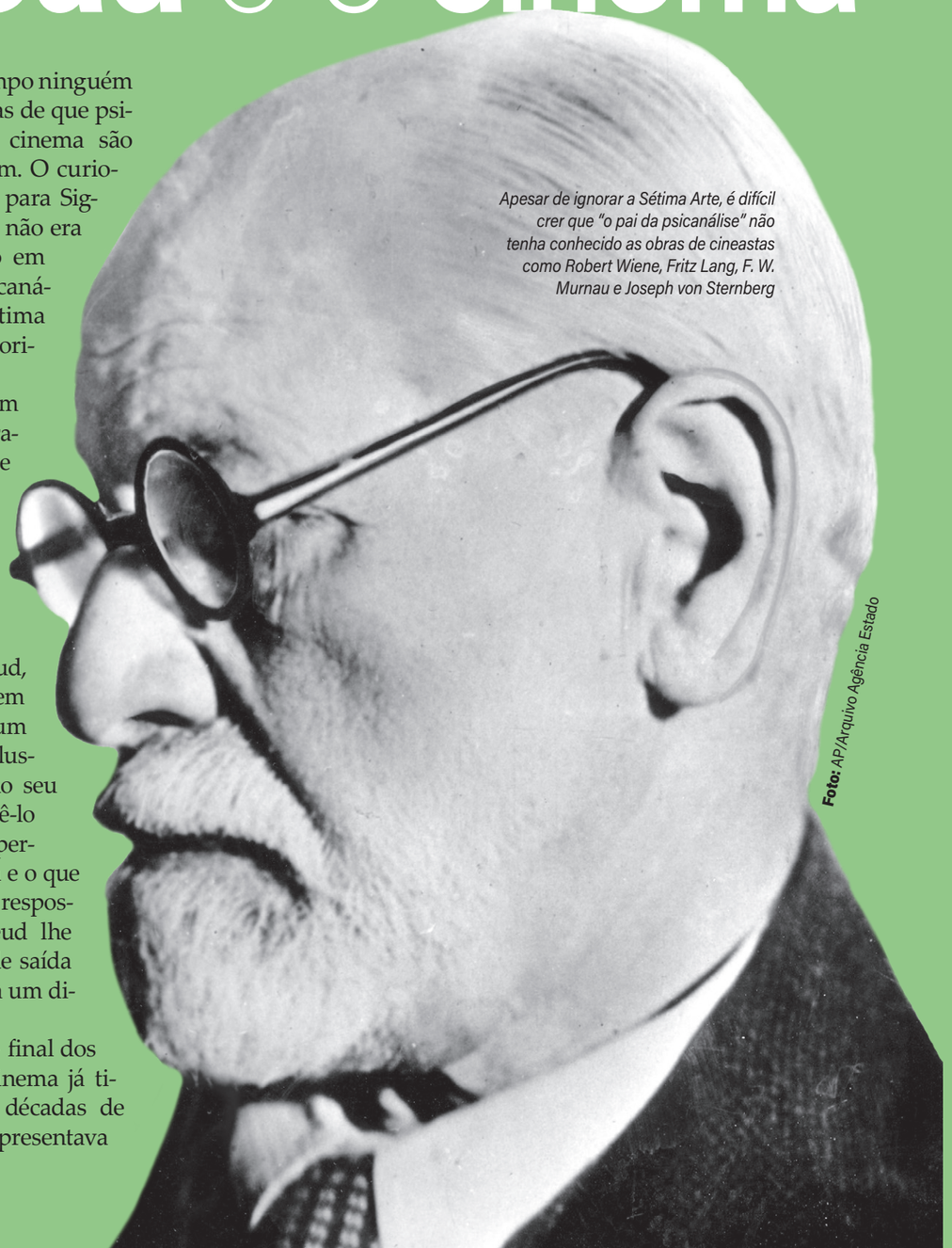
Eduardo Augusto é cientista social e gerente operacional de produtos editoriais da Empresa Paraibana de Comunicação (EPC). Mora em João Pessoa (PB).



João Batista de Brito
brito.joaobatista@gmail.com

Imagens amadas

Freud e o cinema



Apesar de ignorar a Sétima Arte, é difícil crer que "o pai da psicanálise" não tenha conhecido as obras de cineastas como Robert Wiene, Fritz Lang, F. W. Murnau e Joseph von Sternberg

Foto: AP/Arquivo Agência Estado

Há muito tempo ninguém tem dúvidas de que psicanálise e cinema são áreas que se tocam. O curioso mesmo é que, para Sigmund Freud, isso não era verdade. Falecido em 1939, o pai da psicanálise ignorou a Sétima Arte, desde sua origem, em 1895.

Quem dá um testemunho engraçado da aversão de Freud ao cinema é o diretor e roteirista Billy Wilder, conterrâneo seu. Conta Wilder que, ainda jovem e, como Freud, ainda residente em Viena, decidiu um dia entrevistar o ilustre psicanalista, no seu consultório. Ao vê-lo Freud teria lhe perguntado quem era e o que fazia. Ao ouvir a resposta, "cineasta", Freud lhe apontou a porta de saída e lhe jogou na cara um direto: "Retire-se!".

Nessa época — final dos anos 1930 — o cinema já tinha quase duas décadas de existência e já se apresentava como uma arte consolidada. E não só isso: o cinema alemão (vizinho à Áustria) já produzira um dos mais fortes e expressivos movimentos cinematográficos do mundo, o chamado Expressionismo Alemão.

Difícil crer que Freud não tenha conhecido as obras fundantes de cineastas como Robert Wiene, Fritz Lang, F. W. Murnau, Joseph von Sternberg e outros.

Para ser franco, nada mais parecido com os desvãos do subconsciente do que esses filmes sombrios. Por incrível que pareça, alguns desses filmes expressionistas soam como legítimos precursores de alguns dos conceitos freudianos, como ocorre — exemplo incontestável — no impressionante *O anjo azul* (Sternberg, 1930) que, contando a decadência de um ilustre professor de literatura, claramente ilustrava o freudiano trio conceitual de Id, Ego e Superego.

Mui ironicamente, depois da morte de Freud, em 1939, quem vai fazer uso de suas teorias não é o artístico cinema alemão, mas Hollywood. Sim, Hollywood. E não em grandes produções, mas em filmezinhos policiais de pequeno orçamento, a que se atribuiria, mais tarde, o rótulo de *noir*.

Em matéria publicada neste *Correio das Artes*, chego a comentar e analisar um rol desses filmes policiais em que os conceitos básicos da psicanálise são usados e abusados, nem sempre de modo apropriado.

Não vou repetir o conteúdo da matéria (conferir: "Freud *noir*"), mas aqui relembro ao menos alguns dos títulos desses "filmes *noir* pscicanalíticos": *Espelhos d´alma* (*The dark mirror*, 1946); *Numa noite sombria* (*Manhandled*,1949); *Passado tenebroso* (*Dark past, 1948*); *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945); *Um retrato de mulher* (*The woman in the window*, 1944); *Na cova da serpente* (*The snake pit*, 1948); *A estranha passageira* (*Now, voyager*, 1942); *As três faces de Eva* (*The three faces of Eve*, 1957); *O segredo da porta fechada* (1947); *O monstro de Londres* (1954) *Psicose*, (1960).

O chamado cinema *noir* vingou por apenas duas décadas (1940/1960). Com o lançamento de *Freud além da alma* (1962, John Huston) não fazia mais sentido falar em *noir*. No filme de Huston era o próprio Freud, como personagem, que estava na tela (o ator Montgomery Clift), e o gênero... bem o gênero seria qualquer coisa parecida com drama.

Naturalmente, para se associar psicanálise e cinema não é necessário que o próprio Freud apareça no enredo do filme como personagem.

Fechando esta matéria, dou três exemplos de filmes profundamente freudianos em que nenhuma referência é feita ao pensador austríaco e suas teorias. Filmes que, no entanto, não podem ser vistos, suponho, sem a ajuda de Freud.

De décadas e nacionalidades diferentes, são três filmes sobre mulheres que cometem assassinato do modo mais enigmático, filmes que fazem perguntas difíceis, desafiando o espectador a abrir um leque interpretativo múltiplo e bastante escorregadio.

Em *Amar foi minha ruína* (1945, de John M. Stahl), uma jovem senhora vive tranquila numa casa de campo com o esposo escritor, por quem é perdidamente apaixonada. Vive tranquila até o dia em se junta à família um adolescente paraplégico, irmão mais jovem do esposo. Numa tarde ensolarada a mulher convida o adolescente para um passeio de barco no lago vizinho e o afoga. E não fica nisso. Anos depois, grávida do marido, se joga de uma escadaria da casa, e, de propósito, perde o filho.

Ironicamente, depois da morte de Freud, em 1939, quem vai fazer uso das suas teorias não é o artístico cinema alemão, mas sim a Meca hollywoodiana, em filmes policiais de pequeno orçamento, que mais tarde eram classificados de *noir*

Em *Jeanne Dielman*, (1975, de Chantal Akerman), uma dona de casa vive a rotina do dia a dia, aparentemente sem novidades. Dessa rotina fazem parte as visitas de certos senhores que a procuram para sexo. Findo o ato (que nunca é mostrado ao espectador) pagam e vão embora, discretos como chegaram. E a Jeanne Dielman do título prossegue em sua rotina doméstica, cozinhando e cuidando da casa. Um dia, porém, a regra é quebrada. Entramos no quarto com o par e testemunhamos uma cópula em que ela atinge o orgasmo. Gesto seguinte: Jeanne assassina o homem com uma tesoura caseira, e, ensanguentada, se joga na cadeira ao lado da cama, à espera da polícia. Quem é esse homem e por que foi morto, o filme não nos diz.

Em *Júlia e Júlia* (1987, de Peter Del Monte), uma jovem

viúva que não esquece o marido falecido, vive tendo delírios sobre seu retorno, delírios tão nítidos que parecem reais. Trabalhando como agente de viagem, um dia ela conhece esse estrangeiro, com quem inicia um relacionamento furtivo. Quase a contragosto dela, se tornam amantes... até o dia em que ela, decide encerrar o caso, e o faz de modo drástico. Espera o amante no banheiro de um quarto de hotel, e o atinge nas costas com golpe letal de tesoura.

Naturalmente, esses breves e precários resumos de enredo não permitem interpretações. É preciso ver/rever esses filmes em que as protagonistas são "inocentes" donas de casa, sem fichas policiais. Sejam quais forem suas motivações, as suas histórias não solicitam um "investigador de polícia", e sim, um pensador. Se possível, freudiano. Fica a sugestão.

Abri este texto chamando a atenção para a relação entre cinema e psicanálise. Vejo-me, portanto, levado a citar dois livros que tratam do assunto: *Cinema no divã* (Leya, 2015), de Danit Falberl Pondé, e *Os filmes que vi com Freud* (Imago, 1994), de Waldemar Zusman. Com a advertência: nenhum dos dois enfoca os filmes aqui referidos.



Foto: Reprodução/Universum Film AG



Foto: Reprodução/Park Circus/MGM



Foto: Reprodução/Olympic Films



Foto: Reprodução/RAI

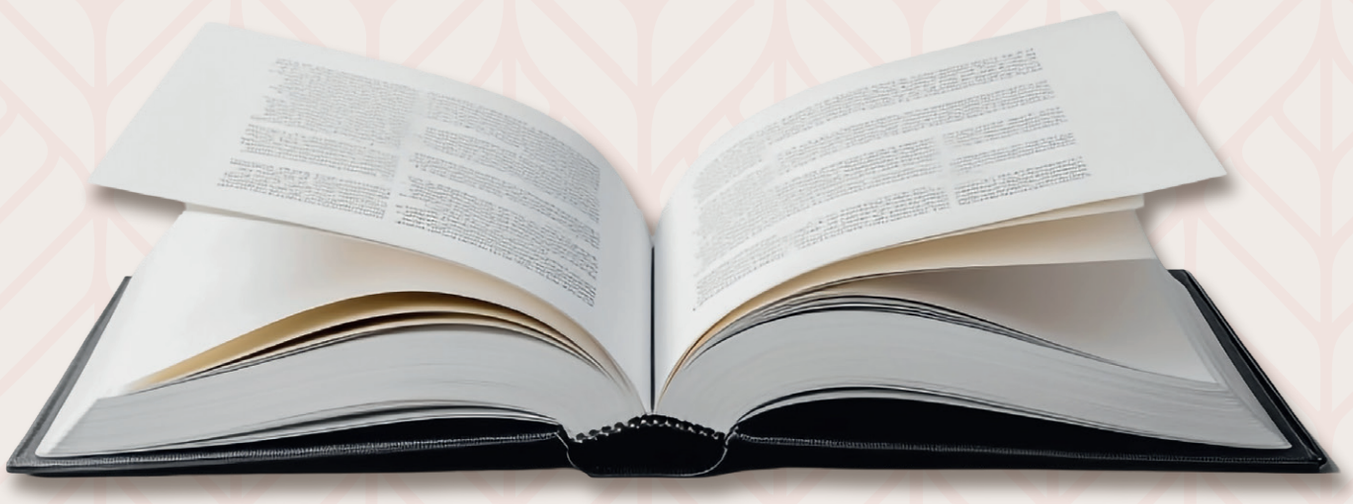
De cima para baixo: Marlene Dietrich em O anjo azul *(1930); Joan Bennet e Edward G Robinson em* Um retrato de mulher *(1944); Delphine Seyrig é a protagonista de* Jeanne Dielman *(1975); e Kathleen Turner estrela* Júlia e Júlia *(1987)*

João Batista de Brito é escritor e crítico de cinema e literatura. Autor de obras como *Imagens amadas* (Editora Ateliê, São Paulo, 1995). Mora em João Pessoa (PB).

VOCÊ, AUTOR

PUBLIQUE SEU LIVRO NA **EDITORA A UNIÃO**.

Da avaliação do original, passando pela edição, revisão, diagramação, até finalizar com a impressão, realizamos o trabalho completo de transformação do seu texto em obra.



Entre em contato e agende uma conversa:
(83) 99363-7083

EDITORA
A UNIÃO


A vida acontece com o Sesc
A vida acontece com educação, saúde, cultura, lazer e assistência.
Sesc
Fecomércio
Senac