



Revista da  
Academia  
Mineira  
de Letras

ANO 90º - VOLUME LXI - ABRIL, MAIO, JUNHO - 2012

## ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS

Fundada em 25 de dezembro de 1909  
 Rua da Bahia, 1466 – Telefax (0XX31) 3222-5764  
 CEP 30160-011 – Belo Horizonte-MG  
 www.academiamineiradeletras.org.br  
 atendimento@academiamineiradeletras.org.br

## DIRETORIA

Presidente: Orlando Vaz  
 Vice-presidente: Francelino Pereira  
 Secretário Honorário: Oiliam José  
 Secretário-geral: Aloísio Garcia  
 1º secretário: Fábio Doyle  
 2º secretário: Elizabeth Rennó  
 Tesoureiro: Márcio Garcia Vilela  
 1º tesoureiro: José Henrique Santos  
 2º tesoureiro: Bonifácio Andrada

## REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS

Publicação trimestral

Diretor: Orlando Vaz  
 Conselho Editorial: Aluísio Pimenta, Antenor Pimenta e Eduardo Almeida Reis.  
 Editor geral: José Bento Teixeira de Salles  
 Revisão: Pedro Sérgio Lozar  
 Digitação: Marília Moura Guilherme  
 Diagramação: Raquel de Moraes Mariani  
 Impressão: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais

## Ficha Catalográfica

Revista da Academia Mineira de Letras - Ano 90º - volume LXI  
 Revista da Academia Mineira de Letras/Academia Mineira de Letras/v. LXI/ 2012  
 Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras, 2012.  
 Abril, maio, junho de 2012

Fundada em 1922

1. Literatura – Periódico. 2. Obras Literárias, 1. Academia Mineira de Letras

## ÍNDICE

Apresentação .....	3
Democracia original de Atenas <i>Hindemburgo Chateaubriand Pereira-Diniz</i> .....	9
A transparência ilusória de Bartolomeu Campos de Queirós <i>Fábio Lucas</i> .....	29
Bartolomeu, um clássico <i>Patrus Ananias</i> .....	33
Por quê? <i>Yeda Prates Bernis</i> .....	37
Depois do silêncio <i>Maria Lúcia Simões</i> .....	39
O menino Bartolomeu <i>Fátima Soares Rodrigues</i> .....	41
Uma voz que permanece <i>José Bento Teixeira de Salles</i> .....	45
Mello Cançado, um vencedor <i>Yeda Prates Bernis</i> .....	49
Centenário do saudoso mestre <i>José Mendonça</i> .....	51
Benito Barreto e a Inconfidência Mineira <i>Ângelo Oswaldo de Araújo Santos</i> .....	53
Epifania de amor, segundo Clarice <i>Elizabeth Rennó</i> .....	59

Gêneros literários: um olhar atual <i>Silviano Santiago</i> .....	69
Lúcio Cardoso, Maleita e Pirapora <i>Zanoni Neves</i> .....	77
O Mestre dos diálogos <i>Ronaldo Cagiano</i> .....	95
Era aqui <i>Luiz Vilela</i> .....	99
PERFIL ACADÊMICO A vida em rosas <i>Petrônio Souza Gonçalves</i> .....	103
O CONTO MINEIRO A festa <i>Wander Pirolí</i> .....	107
Carlos Drummond de Andrade <i>Célio Tavares</i> .....	109
O cavaleiro andante Jacinto Guerra <i>Danilo Gomes</i> .....	115
TEATRO O arquiteto de ilusões <i>Jota Dangelo</i> .....	117
CINEMA Período de entressafra <i>Paulo Augusto Gomes</i> .....	121
MÚSICA Quatro sinfonias românticas <i>Paulo Sérgio Malheiros dos Santos</i> .....	125
ARTES PLÁSTICAS Ao artista desconhecido <i>Carlos Perktold</i> .....	135

Imersos no mistério <i>Clóvis Salgado Gontijo</i> .....	139
A importância da pintura de Aurélia Rubião <i>José Roberto Sales</i> .....	141
Monteiro Lobato em questão <i>Enéas Athanázio</i> .....	145
Paris para quem (não) conhece Paris <i>Carlos Perktold</i> .....	153
Absoluto <i>Beatriz Teixeira de Salles</i> .....	157
Despedida de João Alphonsus <i>Emílio Moura</i> .....	159
Panorama <i>Yeda Prates Bernis</i> .....	161
Buscando a felicidade <i>Aloísio Teixeira Garcia</i> .....	163
Quaresmeiras <i>Gérson Cunha</i> .....	165
Bartô <i>Christian Coelho</i> .....	167
Quintal da poesia <i>Petrônio Souza Gonçalves</i> .....	169
O romance de Frederico <i>Helvécio de Oliveira Lima</i> .....	171
O amor aos livros <i>Valdivino Pereira Ferreira</i> .....	177

## APRESENTAÇÃO

Ao retomar a periodicidade normal desta publicação, reafirmamos o nosso propósito de fazer da *Revista da Academia Mineira de Letras* uma fiel intérprete do pensamento cultural de Minas, que se fundamentou na seriedade das abordagens temáticas e na tradição literária que tanto marca a história de Minas.

Neste sentido, a Academia Mineira de Letras tem mantido coerente posição de defesa dos mais esclarecidos princípios norteadores que tão nitidamente definem a personalidade e o pensamento da gente montanhesa.

Dentro desta orientação, publicamos alentado trabalho do acadêmico Hindemburgo C. Pereira-Diniz sobre as origens e o funcionamento do regime democrático, da mesma forma como divulgamos textos alusivos aos saudosos acadêmicos Mello Cançado, cujo centenário de nascimento ocorre no corrente ano, e Bartolomeu Campos de Queirós, recentemente falecido – homenagem, sem dúvida, a duas destacadas personalidades da inteligência mineira.

O acadêmico Ângelo Oswaldo de Araújo Santos estuda a obra literária de Benito Barreto, exatamente sob o enfoque da luta libertária da Inconfidência Mineira, enquanto a escritora Clarice Lispector é estudada sob os olhares atentos da acadêmica Elizabeth Rennó.

Ensaístas, contistas, poetas e historiadores mineiros prestigiam também esta publicação, contribuindo assim para o êxito de uma iniciativa que envolve a todos os que dela participam.

## DEMOCRACIA ORIGINAL DE ATENAS\*

*Hindemburgo Chateaubriand Pereira-Diniz\*\**

Há indicações de que comunidades primitivas já haviam adotado algumas práticas de democracia direta. Mas não cabe resgatar exemplos neste texto, até porque o processo limitava-se a certos atos decisórios, e não à geração de princípios jurídicos gerais da organização social.

Começo na Grécia, de cujo vocabulário é a palavra “democratéia” (“governo do povo”; de “demos” = povo e “kratos” = autoridade, poder, governo), onde, depois da reforma de Clístenes, em Atenas, na última década do século VI a.C., floresceu uma democracia adiantada – fonte de grandes vertentes da civilização ocidental – por aproximadamente cem anos, sem interrupção; perto de dois séculos, se desconsiderarmos os breves primados aristocráticos dos Quatrocentos, em 411 a.C., e dos Trinta Tiranos, em 404 a.C.

As características geográficas da região, montanhosa, cheia de ilhas, dificultavam as comunicações e devem ter contribuído para a formação das fratrias (pequenos aglomerados sociais), depois de tribos (conjunto de fratrias) independentes de controle externo, mas cada uma, nos dois níveis – fratria e tribo -, com sua própria estrutura de comando interno.

As regras tribais, bem como as da alvorada das cidades-Estado, que sucederam aquelas últimas comunidades como agregados maiores, naturalmente mais complexos, eram normas costumeiras mantidas sobretudo por práticas religiosas que se identificavam até na organização familiar.

A proto-história helênica – tempos homéricos – desdobrou-se, aproximadamente, do fim do século XIII ao VIII a.C. .Começou a nascer naquela época a raça grega, na tendência à unidade da cultura, gerando-se matrizes que modelariam as vias de desenvolvimento político e social dos séculos seguintes.

Com poucas exceções, as cidades-Estado tiveram evolução política semelhante. A princípio eram monarquias, depois transmudaram-se em repúblicas aristocráticas, oligárquicas ou, numa terceira fase, envolvendo exemplos democráticos, com as ressalvas naturais pela existência de escravos.

\* Extrato do livro a ser publicado.

\*\* Jornalista, advogado, escritor, da Academia Mineira de Letras, ocupa a cadeira n°20.

Tendo em vista a circunstância de o processo de metamorfose, que transformou monarquias em repúblicas, não haver ocorrido da mesma forma e no mesmo tempo, nas diversas cidades-Estado, é recomendável que se acompanhe o fenômeno a partir daquela que, indiscutivelmente, veio a ser a grande matriz da democracia helênica. Por certo, refiro-me à Atenas, na verdade núcleo notável de onde também se irradiou, para o futuro, o maior fluxo de energia vitalizadora identificada no pensamento e nas artes da Grécia clássica.

O fim da monarquia ateniense resultou de um processo de esvaziamento progressivo do poder temporal do rei pelos eupátridas ("filhos de nobres pais"), aristocratas rurais da Ática cuja unidade política, sob o primado de Atenas, é atribuída a Teseu.

O Conselho do Rei já era composto apenas por eupátridas.

Com a morte de Codro – em 1066 a.C., como o catedrático da Universidade de Salamanca, Antonio Tovar, registra na tradução da Constituição de Atenas, de Aristóteles, editada pelo Instituto de Estudos Políticos, Madri – foi instituída a magistratura do arconte vitalício, que se desdobrou ao longo de aproximadamente três séculos, quando se geraram os insumos para a revolução seguinte.

Há diversas indicações de que o rei, apesar de ter perdido a chefia do poder político e passado a ser chamado de arconte, manteve funções religiosas estratégicas. Acreditava-se, a partir de espécie de dogma, que o rei era indispensável à salvação de Cidade. Fustel de Coulanges considera os "dois títulos rigorosamente sinônimos", depois de haver afirmado que "os descendentes de Codro sucederam-se, de pai a filho, durante treze gerações".

Citando o inglês George Grote, autor de História da Grécia, divulgada em doze volumes, entre 1846 e 1856, à época aceita como a melhor obra sobre o tema escrita em qualquer língua, onde afirma que o "o rei ideal dos tempos homéricos tinha de ser bravo na batalha, sábio no Conselho e eloquente na Agora", o igualmente respeitável pensador britânico Thomas Erskine May diz que "na particularidade desses reis, e nas suas relações com os súditos, podemos discernir os elementos futuros da liberdade e do governo popular" (*Democracy in Europe, a History*, vol. 1, p. 43, Londres, 1877).

Com o advento da cidade-Estado, o rei, mesmo no campo religioso, não era senhor absoluto, porque não se dividia a autoridade sacerdotal; cada tribo manteve seu líder específico.

O monarca da cidade-Estado era o sacerdote da comunidade em geral, defensor de todos diante dos seus deuses, como o pai de família pedia às divindades pelo seu lar, nos sacrifícios (oferendas) que constituíam o principal culto da religião helênica.

Fustel de Coulanges, no clássico *A Cidade Antiga*, sublinha que a cidade-Estado "não é um agregado de indivíduos, mas uma confederação de muitos grupos já anteriormente constituídos e que a cidade deixa de subsistir. Sabe-se pelos orado-

res áticos como cada ateniense fazia ao mesmo tempo parte de quatro sociedades distintas: era membro de uma família, de uma fratria, de uma tribo e de uma cidade. Mas não entra em todas quatro ao mesmo tempo e no mesmo dia (...). A criança, primeiramente, é admitida na família (...), depois do nascimento. Alguns anos mais tarde, entra na fratria por nova cerimônia (...). Enfim, aos dezesseis ou dezoito anos, apresenta-se para ser admitida na cidade. Nesse dia, diante do altar, (...) pronuncia o juramento pelo qual se obriga, entre outras coisas, a respeitar sempre a religião da cidade. A partir desse dia está iniciado no culto público e ei-lo cidadão".

Durante séculos a cidade respeitou a independência dos corpos sociais menores, na linha do interesse das grandes famílias, sob rija cultura religiosa que prestigiava uma justiça cuja administração, quase sempre, tinha forte caráter privado. Até o assassinio premeditado era punível se houvesse iniciativa da família do morto.

Em termos políticos e sociais, o Areópago, cuja origem provavelmente vem do antigo Conselho do Rei, parece-me que marcou mais do que o próprio arcontado a supremacia dos eupátridas e o caráter aristocrático do governo, supervisionado por ele.

Areópago era o mais alto guardião das normas jurídicas, tanto na função de preservá-las quanto de aplicá-las. Dessa forma, controlando o processo legal, esse colegiado manteve o sistema sustentado por costumes cuja interpretação cabia somente a eupátridas. Os demais homens livres eram marginalizados, enquanto os estrangeiros residentes (metecos) e os escravos praticamente não tinham direito nenhum.

Nos primeiros séculos da fase aristocrática, registrou-se continua concentração da riqueza agrária, com a perda por parte de pequenos lavradores de suas terras, da liberdade de suas famílias e a deles próprios, para pagamento de dívidas. Por outro lado, a população urbana cresceu e verificou-se o florescimento de atividades comerciais e industriais, bases de uma classe média que viria unir-se aos pequenos proprietários, todos marginalizados do governo que os eupátridas monopolizavam.

Por volta da metade do século XVIII a.C., anota-se mudança nas normas do arcontado: a vitaliciedade foi substituída por um período de dez anos. Depois, entre 683 e 681 a.C., instituiu-se a magistratura anual.

Nessa última fase, quando a cidade já reagia contra os velhos princípios religiosos de governo, mas mantinha o arcontado, apoiado também pela cultura enraizada de não se abolir o que vinha de trás, a instituição revela-se, nas diversas fontes disponíveis, nitidamente pluralizada, com as funções do antigo rei nas mãos de três arcontes: o epônimo (dava o seu nome ao ano em que exercia o cargo), encarregado dos assuntos internos, das decisões sobre litígios familiares e sobre a tutela de viúvas e órfãos; o basileu (rei), a quem se reservavam as funções religiosas; e o polemarcha, incumbido dos assuntos militares. Seis outros arcontes,

os tesmótetas, cuidavam de registrar os costumes. Aristóteles (Constituição de Atenas 3.4) diz que esses seis derradeiros surgiram na fase da magistratura anual.

Os arcontes, necessariamente eupátridas, não eram reeleitos e, cumprindo o termo anual, tornavam-se membros vitalícios do Areópago.

Diante da insatisfação crescente contra a oligarquia dos latifundiários, à volta de 630 a.C., Cílon, um jovem aristocrata apoiado por grupo populares do meio urbano, viu a oportunidade de tomar o poder por meio de um golpe de estado, tornando-se tirano, como os gregos chamavam aquele que assumia o governo por via ilegítima, controlando todo o poder, fosse ou não opressor.

Esse primeiro ataque contra a ordem aristocrática, animado por iniciativa de um membro da casta dominante, resultou em fracasso, possivelmente pela falta de apoio dos camponeses, mas é provável que haja contribuído no sentido dos poderes extraordinários atribuídos a Drácon, um eupátrida leal ao sistema, para elaborar e publicar documento contendo os costumes.

O Código de Drácon – de 621 a.C., como se costuma assinalar – não trouxe inovações institucionais; manteve o que existia. Mas, foi rigoroso nas penas: até pequenos furtos eram punidos com a morte, daí a fama de sanguinário que seu autor deixou. Ainda assim, o trabalho implicou modificações processuais importantes, porque as normas passaram a ser do conhecimento geral e já não dependiam de exegeses arbitrariamente deformadas pelos magistrados detentores do privilégio de interpretar os costumes. A norma escrita dificultou a repressão social, limitou a faculdade dos eupátridas de fazerem justiça com as próprias mãos, talvez tenha evitado uma guerra civil.

Duas décadas depois, entretanto, a situação voltara a um nível intolerável, pior do que o da época de Drácon, cujas normas não resolveram o velho impasse político-social, acentuado pelo agravamento do quadro econômico-financeiro que continuava conduzindo homens livres à escravidão. O núcleo do problema situava-se na área rural, onde os pequenos produtores não tinham como saldar suas dívidas.

Ironicamente, quando eupátridas controlavam grande maioria das propriedades agrícolas da Ática, já não podiam manter o monopólio do poder político.

Os gritos de revolta dos sacrificados eram ouvidos pela classe média urbana, sem acesso às magistraturas, e principal supridora de homens – desestimulados – para a composição da infantaria ateniense. Há historiadores que apontam essa circunstância como maior responsável pela conquista de Salamina por forças de Mégara, fato que humilhou Atenas e pôs em risco a segurança de toda a Ática.

Conscientes de que não tinham como sustentar a situação, os eupátridas admitiram a nomeação de um árbitro destinado a resolver o conflito. Dessa forma, embora expondo a preservação da casta, evitariam derrota incondicional.

O escolhido foi Sólon, respeitado por virtudes intelectuais, honradez e imparcialidade. Apesar de eupátrida, tornara-se comerciante – para manter-se em

consequência da prodigalidade do pai (da família de Codro), aproximando-se da população urbana.

Sólon, poeta que foi considerado um dos sete sábios da Grécia, também se destacou na retomada de Salamina, onde nasceu. Em 594, conforme tem sido normalmente indicado, foi feito arconte com poderes para promover as reformas que lhe parecessem necessárias.

Começara a decadência definitiva do primado eupátrida.

Vieram providências econômicas, políticas e sociais que constituiriam os primeiros marcos no caminho da ordem democrática ateniense.

No campo econômico, com a “Seisáchtheia” (ato de sacudir o encargo), proibiu que a liberdade continuasse como garantia de dívida; também promoveu estratégica desvalorização monetária, entre outras iniciativas.

Mas foi por meio de reforma envolvendo a base aristocrática que a metamorfose se desnudou com mais clareza. Substituiu o regime que assegurava privilégios em função do berço, da origem familiar, por outro fundamentado num sistema censitário: dividiu todos os membros das quatro tribos em quatro classes de cidadãos, a partir da renda apurada em função de duas unidades de volume do sistema ático de pesos e medidas, criado por Sólon: medimno (para sólidos) e metreta (para líquidos). – Diversas fontes consultadas apontam números que variam de 51,78 a 53 litros, por medimno, e de 38,88 a 39,395 litros, por metreta. Algumas deixam claro que indicam equivalências aproximadas; outras pretendem ser precisas.

Os cidadãos que colhiam quinhentas medidas (medimos ou metretas), ou mais, por ano, eram chamados de “pentacosimedimnos” e constituíam a classe mais elevada. Em seguida vinham os “cavaleiros”, ou seja, os que obtinham entre trezentas e quinhentas medidas. À terceira classe, dos “zeugitas”, pertenciam os que colhiam um mínimo de duzentas medidas. Finalmente, no quarto e último nível, situavam-se os “tetras”, que não eram proprietários de terras ou não conseguiam produzir duzentas medidas por ano.

As magistraturas estavam reservadas aos membros das três primeiras classes, mas só os “pentacosimedimos” podiam ser arcontes, sentar no Areópago e, nos tempos de guerra, comandar as forças de terra e mar. Os “tetras”, que formavam a classe mais numerosa, estavam desqualificados para o exercício de qualquer magistratura.

A tributação era proporcional à renda.

Esse regime, que substituiu a origem familiar pelo rendimento, como base para o exercício do primado político, foi chamado de timocracia (do grego “time”: exprime a ideia de censo, riqueza, honra).

Os habitantes da Ática, maiores de idade, que não fossem do sexo feminino, metecos (estrangeiros residentes), ou escravos, adquiriram o direito da norma de isonomia que lhes assegurava participar da Eclésia e da Heliéia.

A Eclésia, ou Assembleia do Povo, provavelmente com raízes na Agora dos tempos homéricos, passara a caminhar para o primado. Já a Heliéia constituía-se numa corte popular de recurso, atribuída a Sólon, com poderes para rever, em diversas matérias, decisões dos magistrados.

Apesar de o código de Drácon não haver sido revogado de direito, na linha de um costume que se preservava, só as normas relativas a homicídio foram mantidas de fato.

Atribui-se também a Sólon a criação da Bulé, ou Conselho dos Quatrocentos – cem eleitos anualmente a partir de cada uma das antigas tribos –, com a função de orientar a Assembleia do Povo.

Como se vê, Sólon dinamitou a estrutura, edificada com insumos religiosos, que durante vários séculos mantivera todo o poder nas mãos dos eupátridas. Fez uma revolução social e política: libertou o servo e lhe assegurou – como garantiu a homens livres marginalizados pelo nível inferior de sua classe – o direito participar no processo de indicação dos mais altos magistrados do Estado. As normas do seu código valiam, igualmente, para todos.

Não obstante essas conquistas expressivas no rumo da democracia, Atena ainda manteve perfil de Estado aristocrático. Normalmente, os líderes eupátridas eram ricos, donos das maiores propriedades, de modo que continuaram com acesso ao poder pela nova via, em condições de lutar contra as reivindicações dos camponeses no sentido da divisão de terras.

A timocracia pôs fim à classe dos eupátridas, mas privilegiou a riqueza em grande parte nas suas mãos.

Ocorre que essa espécie de compensação não satisfaz o antigo grupo dominante, porque lhe retirou um monopólio estável. Por outro lado, trouxe frustração aos mais pobres e às classes intermediárias: os primeiros marginalizados dos núcleos de ação governamental, portanto, situados em posição desvantajosa na luta por mais lotes para cultivarem livremente – maior reivindicação do grupo – e as duas outras pela impossibilidade de atingirem o plano do arcontado, de cujo processo de indicação todas as classes participavam, mas para o qual apenas membros da mais alta (pentacosímedimnos) eram elegíveis.

Aristóteles (Constituição de Atenas, 13.1., 2 e 3; tradução citada, p.p. 73 e 75) registra que houve anos sem eleições de arconte em consequência da discórdia. À frente, afirma que, em dado momento, escolheram dez arcontes: cinco eupátridas, três lavradores e dois artesãos. Assinala, em seguida, que o conflito persistiu, entre outras razões, até pela circunstância de ricos terem-se tornado pobres como resultado da abolição das dívidas.

As três regiões em que tradicionalmente a Ática se dividia, Paralia (litoral), Pedion (planície central) e Diacria (área montanhosa), tomaram partidos diferentes na contenda.

• A primeira, sob liderança de Megacles, tinha sua população formada por pescadores, artesãos e pequenos agricultores; era a mais moderada. A segunda, chefiada por Licurgo, abrigava ricos proprietários; defendia a oligarquia. A última, mais pobre da península, onde havia maior restrição às reformas implantadas por Sólon, porque a liberdade não se completara com partilha equitativa de terra, a cuja frente se encontrava Pisístrato, primo em segundo grau de Sólon, contava com o líder mais popular, a despeito de sua ascendência eupátrida.

Pisístrato formou uma forte guarda pessoal, prometeu divisão de terras aos agricultores pobres que a pleiteavam, conquistou o apoio dos que haviam sido privados dos seus créditos, apoderando-se da Acrópole, em 560/561 a.C., como costumam registrar os historiadores modernos. Aristóteles identifica essa data com o trigésimo segundo ano depois das leis de Sólon.

A “tirania” que Pisístrato iniciou desdobrou-se, com duas interrupções, ao longo de aproximadamente meio século. Ele próprio – sem contar os dois períodos em que esteve afastado, na primeira metade do seu governo, por alianças entre Paralia e Pedion – ficou no poder até sua morte, entre 527 e 528 a.C.. Depois vieram os pisístrátidas, especificamente, seus filhos Hípias e Hiparcos. Hiparcos, o mais novo, foi assassinado em 514 a.C., enquanto Hípias, derrubado em 510 a.C., com a participação de tropas espartanas, morreu no exílio.

Em média, os historiógrafos elogiam o governo de Pisístrato, apesar de ter sido um usurpador. Aristóteles (Constituição de Atenas, 14.3) afirmou que administrava os assuntos de interesse comum mais como cidadão, do que como tirano. Autores modernos enfatizam a continuidade das medidas sociais de Sólon, a reforma agrária que efetuou, a prosperidade de Atenas sob seu comando, o fato de o seu “reinado” não haver causado obstáculo ao desenvolvimento do destino do Estado ateniense. Já os filhos que deixou não seguiram os passos do pai.

Depois da queda de Hípias, houve tentativa, com o apoio de Esparta, no sentido de restaurar-se a oligarquia aristocrática, por meio de Iságoras, mas o episódio não prosperou. Sublevação popular conduzida por adeptos de Clístenes – comprometido com os anseios do povo-massa, embora membro de uma das famílias mais tradicionais da Ática – expulsou os espartanos e derrubou Iságoras.

Este item relativo a Atenas, normalmente, deveria ter-se iniciado com as reformas de Sólon, onde se identificam genes de índole democrática ou, se não houvesse interesse em um mínimo de fatos precursores, a partir da fase que passo a considerar. Incluí etapas precedentes, desde a queda da monarquia, porque considero oportuno acompanhamento sintético da evolução política inicial do primeiro Estado, na história da humanidade, que institucionalizou um regime de governo fundamentado na vontade da maioria dos cidadãos, assegurando-se a toda a sociedade política o direito de crítica, fiscalização e participação na escolha dos magistrados, responsáveis por seus atos.

Com Clístenes brotou o período da democracia ateniense. Há quem afirme que agiu em função de interesse próprio, mas ninguém pode negar a nova estrutura político-social, fortemente democratizantes, que implantou em Atenas. A maioria dos autores aponta 508 a.C. como o ano em que assumiu o governo.

Clístenes observou que o insucesso das reformas de Sólon, muitas das quais respeitadas pelo “tirano” populista Pisístrato, resultara, sobretudo, da influência das grandes famílias aristocráticas, cujo poder fora preservado via riqueza, mantendo-se velhas alianças raciais, religiosas e de propriedade.

Como providência fundamental, aboliu as quatro tribos gentílicas, substituindo-as por dez tribos territoriais – divididas em demos (comunidade administrativas nas quais os membros eram relacionados com base na residência) – que englobavam todos os cidadãos atenienses.

Surgiam, assim, novos núcleos eleitorais onde os antigos vínculos associativos passaram a ser minoritários, ou sem valor na ordem política.

Registre-se que, apesar de topográficas, as tribos não tinham território contínuo, porque Clístenes, habilmente, dividira a Ática em três distritos: a cidade, o litoral e o interior, cada um subdividido em dez trítrias (unidade geográfica artificial contendo um ou mais demos). Completando, destinou, por sorteio, a cada uma das dez tribos, três trítrias: uma na cidade, uma no litoral e outra no interior.

Dessa forma, todas as tribos tinham demos (unidade eleitoral básica) nos três distritos, ou seja, nas diversas partes da Ática.

As divisões eleitorais, portanto, deixaram de ser idênticas às das propriedades, com significativos reflexos políticos no sentido da ordem democrática, à medida que passaram a evitar o domínio de clãs ou de associações de proprietários sobre as tribos.

Mais uma vez, Fustel de Coulanges me ajuda no esclarecimento, quando afirma que “essas tribos e esses demos assemelhavam-se, na aparência, às antigas tribos e às “gentes”(…). Mas os grupos novos diferiam dos antigos em dois pontos essenciais. Primeiro, porque todos os homens livres de Atenas, mesmo quantos não faziam parte dessa antigas tribos e das “gentes”, foram distribuídos nos quadros formados por Clístenes (...). Em segundo lugar, os homens foram distribuídos por tribos e por demos, não já conforme o seu nascimento, como outrora, mas segundo o seu domicílio. De futuro, o nascimento deixou de considerar-se; os homens tornaram-se iguais, desconhecendo-se-lhes para sempre outros privilégios. O culto, para cuja celebração se reunia a nova tribo, ou o demo, já não era o culto hereditário de antiga família (...). Esta reforma consumia a queda da aristocracia dos eupátridas. A partir deste momento deixa de haver casta religiosa, não mais havendo privilégios de nascimento, nem em religião, nem em política. A sociedade ateniense está inteiramente transformada”.

Aristóteles anota que Clístenes, por intermédio da reforma política, aumentou o número de cidadãos, registrando nas tribos muitos estrangeiros residen-

tes (metecos) e até escravos libertos, o que seria inviável sob os antigos laços de caráter aristocrático e religioso. Segundo ele, quem quisesse investigar estirpes já não devia preocupar-se com as tribos.

Outra providência angular de Clístenes em favor da dinâmica do processo democratizante que decidira animar, foi haver tornado efetivos e maiores os poderes das instituições representativas de todas as classes. Refiro-me à Eclésia, ou Assembleia do Povo, à Bulé e à Heliéia, que alguns historiógrafos chama de “Tribunal dos Heliastas”.

A Eclésia, instituição nitidamente democrática, de que eram membros todos os cidadãos da Ática, tornava-se o poder político supremo.

Na Bulé – também conhecida, propriamente, como Conselho, tendo em vista o sentido do vocábulo grego – houve profunda modificação orgânica. O corpo de quatrocentos membros constituído por Sólon, transmudou-se em um colegiado de quinhentos componentes – cabendo cinquenta a cada tribo – escolhidos anualmente por sorteio entre candidatos com mais de trinta anos e pertencentes a uma das três primeiras classes, indicados pelos demos.

Já a Heliéia, naturalmente ajustada à nova tendência de fortalecimento das massas – os jurados eram escolhidos por sorteio entre todos os cidadãos, incluindo portanto, os tetas – teve acréscimo de poder; sua importância aumentou na vida pública ateniense.

Não se tratou de reduzir as competências do Areópago, ao qual continuou confiada a função de guardião da lei. Por sua vez, o arcontado, a que haviam passado a ter acesso os membros da segunda classe de proprietários (cavaleiros), era eleito pela Eclésia; há dúvida sobre quando essa prática se iniciou.

Atribui-se ainda a Clístenes a instituição do “ostracismo”, pelo qual aqueles que fossem considerados possíveis usurpadores do poder, eram afastados da cidade por um período de até dez anos.

Na verdade, o ostracismo ateniense, provavelmente resultante de insegurança da sociedade diante dos poderosos, não desonrava; constituía mais uma precaução em favor da ordem legal pública vigente contra potenciais tiranos, do que um castigo.

Tratava-se de decisão política, independentemente de qualquer ato que caracterizasse a menor tentativa de usurpação. Bastava que a Eclésia, observado o quorum mínimo de seis mil cidadãos, considerasse o indivíduo perigoso ao Estado.

Dessa forma, um inocente podia ser atingido; apenas não saía desonrado nem tinha seus bens confiscado. A propósito, Erskine May afirmou que “the banishment fo a blameless citizen, merely to serve the supposed interest of the majority, was the absolute sacrifice o fone, for the benefit of the many” (o banimento de um cidadão inocente, simplesmente para atender presumível interesse da maioria, era o total sacrifício de um, em provento daquela). Houve quem comparasse o ostracismo ateniense com o “impeachment” inglês. Não me parece

que haja maior identidade, até porque o instituto britânico, praticado a partir do penúltimo ano do reinado de Eduardo III (1327 – 1377), encaminhava-se, por via de processo penal, contra magistrado que houvesse cometido crime no exercício de sua função; enquanto o helênico, de natureza essencial política, tinha apenas caráter preventivo.

A estrutura militar reorganizou-se com base no novo sistema tribal. Mas, há indicações de que essa circunstância não se efetivou por iniciativa direta de Clístenes; ocorreu pouco depois do seu governo. Cada tribo passou a participar do exército com um “regimento”, sob a chefia de um magistrado chamado estratega (vocábulo de origem grega que significa general).

A princípio, o comando geral das forças militares atenienses – terrestres e navais – continuou com o polemarcha, cuja autoridade veio a ser abalada com o fortalecimento dos estrategos, sobretudo porque esses últimos, também escolhidos por voto nominal, podiam ser reeleitos indefinidamente pela Eclésia.

O fato de os arcontes (não reelegíveis) passarem a ser indicados por sorteio, a partir de 487 a.C., dinamitou, em favor dos estrategos, o papel daqueles na esfera político-administrativa; e nenhum polemarcha voltou a comandar as forças armadas.

O arcontado, em seguida, limitou-se, basicamente, ao exercício de funções judiciais.

Outros avanços no sentido do fortalecimento da nova ordem foram conduzidos, em 462 a.C., por Efilates, líder do “partido” democrático.

Dessa vez o mais atingido foi o Aerópago, até então incólume, apesar de sua índole aristocrática, cujos membros continuavam sendo escolhidos entre as duas classes mais altas de proprietários (pentacosímedimnos e cavaleiros), à medida que, necessariamente, todos eram ex-arcontes. O antigo colegiado supremo, guardião das leis, viu-se privado dos seus poderes mais importantes, restando-lhe apenas a jurisdição nos casos de homicídio premeditado.

As atribuições retiradas do Aerópago foram dadas ao povo, por meio da Eclésia, da Bulé e da Heliéia.

Uma linha de historiadores atribui essa reforma a Péricles; outra, a ele e Efilates, juntos. Tudo indica que o mais festejado estadista grego, então espécie de lugar-tenente de Efilates, participou do processo, mas a paternidade e a liderança da iniciativa coube mesmo a esse último, logo depois assassinado.

Péricles, que não chegou a ser arconte, o substituiu na chefia do “partido” democrático. Também há controvérsia sobre quando o sobrinho-neto de Clístenes subiu ao poder oficial.

A influência de Péricles nas decisões políticas em Atenas é fato que se identifica, mesmo antes da morte de Efilates. E nada indica que não haja aumentado logo depois do assassinato daquele que, na expressão de Gustave Glotz, pagou com a vida a dedicação ao povo.

Aliás, a decisão de permitir-se acesso ao arcontado a cidadãos da terceira classe de proprietários (zeugitas), em 458/457 a.C., com que se completa a evolução institucional da democracia ateniense, já que, de fato, abriu as portas depois para o ingresso de cidadãos de todas as classes, tem sido creditada, por fontes respeitáveis, a Péricles. E é certo que foi ele quem conduziu a aprovação, em 451 a.C., do ordenamento que restringiu a cidadania ateniense a filhos de pai e mãe nascidos na Ática.

Esses dois eventos, entretanto, não atestam que Péricles estava investido de um mandato de alto magistrado; seu prestígio pessoal, a força de sua palavra brilhante e persuasiva seriam suficientes para recolher da Assembleia do Povo (Eclésia) a decisão pela qual se empenhara.

Mas, existe texto contemporâneo afirmando que “em 462 a.C. Péricles assumiu o governo de Atenas, permanecendo no poder durante trinta anos graças às sucessivas indicações do seu nome para estratega (chefe militar)”. O historiador estadunidense Edward MacNall Burns, escreve que “Péricles ocupou a posição de estratega-chefe ou presidente do Corpo de Generais por mais de trinta anos”. Na mesma linha, Carlton J. H. Hayes, da Universidade de Columbia, Marshal Whithed Baldwin, da Universidade de Nova York, e Charles Woolsey Cole, da Fundação Rockefeller, no volume I de History of Western Civilization, dizem que “Péricles (... was elected “strategos” (461 a.C.) and (...) reelected repeatedly (...) for a period of nearly thirty years” (Péricles foi eleito estratega, em 461 a.C., e reeleito, repetidamente, por um período de, aproximadamente, trinta anos).

Por outro lado, também a título de exemplo, autores como Glotz e Gaude-met declaram que Péricles foi eleito estratega quinze vezes, exatamente nos três últimos lustros de sua vida; em 429 a.C., morreu vítima da peste que assolou Atenas no ano de 430 a.C.

Registre-se que em 430 a.C., diante de infortúnios militares agravados pela peste, fora deposto e, em seguida, processado – segundo algumas fontes, sob acusação de desvio de dinheiro público – sendo-lhe imposta uma multa. Pouco depois, entretanto, houve uma reversão e o seu retorno, reeleito, ao lugar de estratega-chefe, muito fortalecido.

Na verdade, a fonte primeira da supremacia de Péricles não foi sua investidura em um cargo de governo, mas a condição de principal chefe político de Atenas. A liderança do seu gênio se impôs, por mais de trinta anos – fato que Glotz aceita como verdadeiro –, ao longo dos quais a Cidade atingiu a culminância de onde se derramaram os insumos mais importantes de sua glória permanente.

Parece-me oportuno, agora, traçar o perfil, com as principais funções e as respectivas mecânicas operacionais, ainda que em termos sintéticos, dos três pilares básicos que sustentavam a efetividade da democracia ateniense, sobretudo no século V: Eclésia, Bulé e Heliéia.

A Eclésia, ou Assembleia do Povo, tornara-se o principal centro de expressão da vontade popular. Como já se disse atrás, era o poder político supremo. Todos os cidadãos da Ática tinham direito de participar nas reuniões da Eclésia, ou seja, de falar, propor emendas a projetos em discussão e até um novo texto, além naturalmente, de votar.

Os oradores gozavam de ampla liberdade de expressão, observadas normas que impediam esse direito básico do cidadão de tornar-se abusivo, ofendendo conveniências maiores da ordem social. A propósito, a direção dos trabalhos era investida de poderes para manter o orador no leito do assunto que se discutia e para evitar eventuais obstruções ao longo do debate.

Mas a Eclésia não era apenas um corpo legislativo; pronunciava-se soberanamente sobre a maior parte das matérias de interesse da Cidade.

No plano interno, por exemplo, escolhia os magistrados eleitos por voto direto, fiscalizava suas gestões e podia destituí-los; deliberava sobre as construções públicas; controlava a administração financeira; decidia sobre o ostracismo; tinha o poder de aplicar pena de morte, de exilar e de confiscar.

Relativamente à política externa, sua autoridade era mais do que suficiente para dirigi-la. Recebia os embaixadores estrangeiros e nomeava os de Atenas, sendo certo que esses últimos submetiam-se às suas instruções e lhe enviavam relatórios. Tinham o poder da paz e da guerra.

A propósito da supremacia da Eclésia sobre os chefes militares que nomeava para expedições contra inimigos, Glotz afirma que era “ainda mais reforçado com os enormes poderes que lhe confere a soberania judiciária: vimo-la condenar ao exílio ou à pena capital generais derrotados e, certa feita, até generais vitoriosos”. Na paz, controlava os meios de defesa.

Tudo indica que aquele último exemplo sublinhado por Glotz, refere-se aos chefes da esquadra ateniense, entre os quais um filho de Péricles, vitoriosos na batalha das Ilhas Arginusas (406 a.C.), que, por negligência, nos termos da acusação, não socorreram seus naufragos.

A Assembleia do Povo, na verdade, era o eleitorado reunido para a prática de um autogoverno direto, que se efetuava mantendo-se certas normas essenciais de disciplina. Tratava-se da instituição angular de uma democracia direta autêntica, viável pelo reduzido número de cidadãos e pela pequena dimensão territorial da Ática.

À Eclésia reunia-se, ordinária e extraordinariamente, convocada pela Prítania, um comitê da Bulé, objeto de consideração adiante.

As matérias submetidas à sua decisão deviam vir da Bulé, que elaborava uma proposta de resolução (“probúleuma”).

Os debates, entretanto, não conduziam, necessariamente, aos limites de simples aprovação ou rejeição. Como se afirmou atrás, todo ateniense em condições de participar da Assembleia do Povo tinha a faculdade de emendar o “probú-

leuma” e até de apresentar um texto contrário. Nessas hipóteses de modificação, a Eclésia, depois de uma primeira leitura, remetia a proposta particular à Bulé, que não tinha direito de veto. O novo “probúleuma” constitui-se numa manifestação favorável, ou inconclusiva; jamais frontalmente contrária. A palavra terminante pertencia à Assembleia.

Em Atenas, havia distinção entre lei (“nomos”) e decreto (“pséfisma”).

Normalmente, a Assembleia do Povo exercia sua função legislativa por intermédio de decretos que deviam respeitar as leis, em particular os ordenamentos básicos resultantes das reformas de Drácon, Sólon e Clístenes, o que não impedira o aprimoramento da realidade sociopolítica, viabilizado por evolução institucional que os atenienses souberam conduzir, contornando os obstáculos da tradição anacrônica.

O processo de elaboração de uma nova lei obedecia a um rito rigoroso e solene – exigia licença prévia difícil, até pelo quorum indispensável, diferentemente do encaminhamento de decreto, que se aprovava e revogava por via legislativa rotineira – mas pode dizer-se que, na essência, a diferença entre “nomos” e “pséfisma” nem sempre foi muito bem definida. No século V a.C., usou-se muito decreto para suprir lacunas na lei, em matérias importantes.

Tudo indica que por indução, pelo menos em parte, da cultura ancestral do respeito à lei, adotou-se em Atenas instituto que assegurou estabilidade à norma básica, evitando que as inconstâncias da opinião pública agasalhassem conflitos de interesses contrários às conveniências superiores do Estado e à própria democracia. Refiro-me à “grafé paranómon” (acusação de ilegalidade) a que ficava passível quem apresentasse proposta incompatível com uma lei que não houvesse sido revogada.

O processo era julgado por um tribunal popular e a sanção, geralmente uma multa expressiva, podia chegar até à pena de morte. Após doze meses, o direito à ação (“grafé paranómon) contra o autor da proposta estava prescrito, mas a norma ilegal eventualmente aprovada podia ser revogada a qualquer tempo.

As decisões da Assembleia do Povo, concluindo processos rotineiros, eram tomadas por maioria simples. Os cidadãos presentes pronunciavam-se em nome de toda a comunidade. Mas, como já se deixou claro em passagens anteriores, havia casos em que era necessário quorum mínimo.

Para ficar nos exemplos dessas passagens, as resoluções relativas ao “ostracismo” e a “ádeia” (impunidade ou perdão: como impunidade, quando servia para proteger quem fosse tomar iniciativa de modificar ou revogar um “nomos”; como perdão, para anistiar indivíduo atingido pela pena da “atimia”, espécie de degradação cívica), demandavam quorum de seis mil votos. A propósito, Glotz acentua que “qualquer medida individual que contrariasse os princípios do direito comum, quer fosse tomada em favor ou em detrimento de uma pessoa, só tinha validade se contasse com a presença de um quorum enorme”.

Nas reuniões plenárias da Eclésia – ocorriam na Ágora – bem como nas ordinárias – aconteciam na colina da Pnice – destinadas a julgamento de alta traição, o escrutínio era secreto.

Já a Bulé do século V, ou Conselho dos Quinhentos, é a mesma de Clístenes, com funções contidas em um juramento que seus membros passaram a fazer em 501 a.C.. Há indicações de que esse juramento limitou poderes da Bulé no campo judicial – em favor da Heliéia – e no plano diplomático – diante da supremacia da Eclésia. Contudo, deve considerar-se a parcela que lhe coube das prerrogativas retiradas do Aerópago, em 462 a.C., por Efiltes.

Em termos de organização institucional, entretanto, permaneceu com a mesma arquitetura desenhada por Clístenes, com o Conselho dos Quinhentos dotado de um comitê permanente (Pritania), composto de cinquenta conselheiros (pritanes), na verdade, da representação de uma tribo. Não era um órgão característico de democracia direta.

A cada décimo de ano, havia substituição dos pritanes, de modo que, no fim do período anual, todas as dez tribos tinham respondido pelo comitê da Bulé durante 36 ou 39 dias, conforme o ano no calendário oficial. A vez de cada uma das tribos na composição da Pritania era determinada por sorteio.

Também por sorteio, escolhia-se o presidente dos pritanes, que não podia ser reeleito e cumpria sua função por vinte e quatro horas. Nesse tempo, ficava com o selo de Atenas e a chave do tesouro; era o chefe do Estado por um dia; no século V, presidia a Bulé e a Eclésia.

Os pritanes, que não eram solidariamente responsáveis, preparavam a agenda e exerciam funções rotineiras do Conselho dos Quinhentos, em nome do qual agiam; tinham poder de polícia. Diante de urgência, convocavam a Bulé e a Eclésia. Era por meio dos pritanes que O Conselho entrava em contato com a Assembleia do Povo.

Ninguém podia ser eleito membro da Bulé mais de duas vezes na vida. Antes de assumir suas funções, cada integrante do Conselho era submetido a rigoroso exame sobre sua idoneidade (“docimasia”), efetuado pelos conselheiros que saíam. No final do mandato, todos prestavam contas ao povo, por intermédio da Eclésia. Os responsáveis por atos considerados irregulares durante a análise, eram submetidos ao juízo de um tribunal popular.

Do mesmo modo que os cinquenta pritanes – permanentemente no exercício das respectivas missões – eram importantes para a ação eficiente da Bulé, esta revelou-se essencial à democracia direta de Atenas. Não se poderia imaginar que os cidadãos Ática compusessem uma sociedade habilitada a dar forma ao que ia discutir e decidir, nem condições para executar sua vontade. Essa última ação administrativa também cabia à Bulé, bem como a outros magistrados que ela supervisionava.

Nessas condições, pode dizer-se que o Conselho dos Quinhentos era delegado da Assembleia do Povo para o exercício do poder executivo, com autoridade sobre magistrados, aos quais transmitia instruções e dos quais recebia relatórios. A Bulé controlava as finanças públicas e fiscalizava os funcionários que manipulavam as verbas do Estado. Da mesma forma, superintendia a manutenção da esquadra e da cavalaria. Era a Bulé que recebia os embaixadores estrangeiros e depois os apresentava à Assembleia. Em resumo, tratava de questões administrativas, financeiras, militares, diplomáticas e até religiosas. Em situação de emergência, a Eclésia assegurava-lhe poderes especiais.

O Conselho também baixava normas para execução precisa de suas obrigações, sempre atento no sentido de não contrariar as leis e os decretos do povo, que lhe cumpria fazer respeitar, sob pena de processo por ilegalidade contra os conselheiros (“buletas”) responsáveis. Relativamente a decisões judiciais que lhe eram próprias, cabiam recursos à Heliéia.

Ainda assim, a Bulé no auge do seu prestígio, depois de Efiltes, não atingiu a antiga importância política do oligárquico Aerópago que, enquanto guardião das leis, mesmo no tempo de Clístenes, já despojado de quase todos os seus poderes, mantinha espécie de direito de veto contra decretos da Assembleia do Povo.

Registre-se que o Aerópago recuperou alguma influência no período da hegemonia macedônica e, ainda mais, sob o império romano quando, como parceiro principal, chegou a dividir o governo de Atenas com a Bulé.

“Le peuple, déjà maître de ses destinées politiques et de sa législation, devenait également le juge des citoyens” (O povo, agora senhor de seus destinos políticos e de sua legislação, tornava-se também o juiz dos cidadãos”).

Com essa frase, Jean Gaudemet identifica a natureza da Heliéia ateniense, já no princípio da Grécia Clássica.

Criada por Sólon para pronunciar-se sobre recursos contra decisões judiciais dos magistrados (exerciam a judicatura no campo de matérias ligadas às suas funções administrativas) a Heliéia – espécie de assembleia popular estruturada como corte de justiça – cresceu na vida pública ateniense com o desenvolvimento do processo democrático, assumindo novas competências, até passar a julgar, em primeira e última instância, quase todas as causas civis e criminais. Aquelas relativas a homicídio premeditado e crime religioso continuaram sob a jurisdição do Aerópago. Também conhecia de “apelos” contra certas decisões da Bulé e questões julgadas por juizes dos “demos”.

A Heliéia não se ordenava, material e funcionalmente, como um tribunal clássico. Tratava-se de uma corte singular, cujos membros, na prática, eram todos jurados. Na expressão de Jean Hatzfeld, “verdadeiro júri tirado à sorte entre a massa dos cidadãos, sem restrição de fortuna nem de classe”.

Na metade do século V a.C., portanto ainda nos primeiros tempos da Grécia Clássica, os arcontes já não julgavam feitos, em consequência da plena afir-

mação da ordem judiciária popular; apenas instruíam devidamente os processos e presidiam as sessões sem interferência durante os debates e nas sentenças. Essas instruções preliminares (“anákrisis”) eram essenciais diante da circunstância de os juizes (heliastas), de fato, não passarem de jurados.

Aquela época, escolhiam-se anualmente por sorteio, entre cidadãos com o mínimo de trinta anos e em pleno gozo dos seus direitos políticos, seis mil heliastas; seiscentos de cada tribo. Mas os sorteados não compunham um corpo único. Subdividiam-se, também, por sorteio, em dez tribunais (dicastérios) de quinhentos e um membros de cada um; os restantes ficavam como suplentes. Daí haver quem fale em “tribunais da Heliéia”, ou quem singularize escrevendo: “um tribunal de heliastas”. Além dos nove arcontes, o secretário dos tesmotetas atuava como presidente, na formação das dez cortes.

Cumpra esclarecer, igualmente, que essas seções da Heliéia não julgavam sempre com o quorum de quinhentos e um membros.

Nas ações privadas (“diké”) menos importantes, duzentos e um membros eram suficientes. Por outro lado, em ações públicas (“grafe”) – envolviam interesses do Estado – de maior importância, especialmente nas de natureza política, juntavam-se várias seções para compor o tribunal. Péricles foi julgado por mil quinhentos e um heliastas. Diversas fontes afirmam que Andócides (famoso orador ateniense de cuja autoria remanescem três discursos) fala de um julgamento com a presença de seis mil juizes, ou seja, de todos os membros dos dez dicastérios, mais os suplentes; portanto, da própria Heliéia como um todo.

Teoricamente, um tribunal de heliastas, cuja palavra representava a expressão da vontade popular, decidia em primeira e última instância. Mas, não deve perder-se de vista o que foi dito atrás, quando tratei da Eclésia: a Assembleia do Povo podia perdoar penas, observadas as exigências processuais.

O poder judiciário fora delegado quase que totalmente a tribunais de cidadãos, entretanto o povo se reservava a faculdade de opinar com supremacia sobre causas que envolvessem interesse do Estado. Essa interferência ocorria na Eclésia, como se sabe assembleia a que tinham acesso todos os cidadãos da Ática.

Não há espaço próprio para considerações sobre as diversas magistraturas de Atenas no século V a.C., até por falta de liame nítido com os objetivos deste capítulo.

À margem do pouco que já foi dito, cabe apenas mais umas linhas sobre os estrategos, tendo em vista a importância efetiva que lhes foi dada e o fato de haverem sido escolhidos por meio de eleição popular direta. Entendo que, apesar de a construção do edifício democrático ateniense ter-se efetuado sob a liderança de altos magistrados, nenhuma magistratura da Ática era de índole essencialmente democrática. Podiam servir à aristocracia, ou a uma “tirania” autoritária, da mesma forma. No máximo, modificar-se-iam processos de escolha. Aliás, com as exceções notórias, não houve maiores aperfeiçoamentos na média do mundo

contemporâneo que se diz democrático, sobretudo nos Estados de Executivo unipessoal.

Se o arconte fora o magistrado mais influente no período oligárquico, já na alvorada da democracia ateniense o primado coube ao estratego. A propósito, Fustel de Coulanges diz que “a democracia, quando triunfou, criou os estrategos e entregou-lhes toda a autoridade”.

Certamente, os estrategos eram muito poderosos. Atuavam, praticamente, em todos os setores da administração pública; tinham o comando imediato das tropas de terra e da armada; participavam na execução da política externa. Além disso, podiam assistir que “a democracia, quando triunfou, criou os estrategos e entregou-lhes toda a autoridade”.

Mario Curtis Giordani, na sua clássica *História da Grécia*, afirma que “Atenas não seria uma democracia se os estrategos não tivessem um limite definido a seus poderes: esse limite estava tanto na Assembleia do Povo como no Senado, que vigiavam permanentemente o procedimento dos magistrados”. O vocábulo “senado” foi usado como sinônimo de conselho; o autor refere-se à *Bulé*.

Como todos os magistrados, os estrategos, antes de assumirem suas funções, eram submetidos à “docimasia”, expondo a exame suas vidas públicas e privadas. Do mesmo modo, ao deixarem a magistratura, tinham de prestar contas dos atos das respectivas gestões, incluindo a regularidade no uso do dinheiro público. Aqueles estrategos que se desviassem dos seus deveres eram denunciados à justiça popular.

Está aí a mecânica da democracia ateniense: os cidadãos – sem distinção de classe ou fortuna – legislavam, tomavam decisões finais sobre matérias diversas do interesse do Estado, elegiam magistrados e exerciam o poder judiciário; tudo diretamente. Havia fiscalização e responsabilidade.

Na análise das circunstâncias que nortearam a democracia de Atenas, identificaram-se ingredientes que a particularizaram e fortaleceram. A importância da oratória, por exemplo, situa-se entre os que tornaram singular aquela espécie de autogoverno. Bluntschili diz que “no Estado moderno não há nada que possa dar uma idéia da influência do orador grego”. O grande tribuno era naturalmente um líder, por isso quem pretendia apoio popular para influir no governo estudava como falar em público.

Situada no campo das belas artes, a oratória era para o atenienses, como escrevia Sir Thomas Erskine May, no século passado, “o que o púlpito e a imprensa tornaram-se para a Europa moderna – instruiu e civilizava o povo, encorajando seus instintos de liberdade”. Aliás, o mencionado historiador inglês – cujo *Treatise on the Law, Privilege, Proceeding and Usage of Parliament*, teve sua décima sexta edição publicada em 1957 e que, pouco antes de morrer em 1886, ascendeu, por méritos, à nobreza, como 1º Barão de Farnborough – completou aquele pequeno trecho com uma observação que deve ser sempre considerada: “A discussão pública e a liberdade são inseparáveis; nenhuma existe sem a outra”.

Os discursos e os debates na Eclésia e nos dicastérios eram ouvidos atentamente, o que contribuía para assegurar à comunidade ateniense condições de ser governada pela opinião da maioria dos cidadãos.

Já a prática do "ostracismo", da "docimasia" e de fiscalizar os magistrados, exigindo-lhes prestação de contas quando concluíam os respectivos períodos de ação governamental, do mesmo modo como as providências que se impunham para punir o cidadão – fosse quem fosse – que tomasse iniciativa pública ilegal, quer acusando sem razão, quer propondo medida que desrespeitasse ordenamento vigente, compunha um grande quadro de equilíbrio, via responsabilidade penal, que deve ter concorrido para a duração secular do processo democrático ateniense, fenômeno admirável porque, além da inexistência de exemplo anterior, tudo era refratário à edificação de um regime de autogoverno, na Grécia e alhures.

Atenas viveu um longo período sob o primado da maioria dos seus cidadãos, todos com direito de participar, efetiva e diretamente, do processo governamental. Então, de 462 (quando o Aerópago deixou de ser o guardião da lei) a 411 a.C. (interrupção aristocrática: governo dos Quatrocentos, deposto no mesmo ano), e a democracia floriu plenamente, sem tropeços, em um Estado consciente de sua preeminência política e cultural, mesmo com os conflitos militares resultantes da Guerra do Peloponeso (432 a 404 a.C.).

Diga-se também que a segunda interrupção aristocrática, em 404 a.C. (Trinta Tiranos), consequência da derrota diante de Esparta, não encerrou a democracia ateniense, restabelecia menos de um ano depois, em 403 a.C., por Trasíbulo.

Mas Atenas já não era a mesma. Ainda assim, manteve suas instituições democráticas, soberanamente, por mais sessenta e cinco anos. Em 338 a.C., com a vitória de Felipe II sobre os gregos, na batalha de Queroneia, iniciava-se a hegemonia macedônica.

Felipe II e seu filho Alexandre admiravam a cultura da Ática, trataram-na generosamente como uma aliada, de modo que o perfil democrático de instituições seculares permaneceu quase intacto. Só em 322 a.C., ano seguinte ao da morte de Alexandre Magno (13 de junho de 323 a.C.), é que a prática de autogoverno direto do povo ateniense foi total e definitivamente sepultada pelo macedônio Antípatro.

Diga-se de passagem que o século IV também trouxera um certo declínio na arte e na literatura ateniense, embora naquela centúria a oratória e a filosofia local hajam atingido culminâncias jamais registradas. A eloquência de Demóstenes nas suas "felípicas" (discursos de advertência contra a ameaça que Felipe II representava) cinzelou o instante mais radioso da oratória helênica.

Coincidentemente, com a perda da liberdade, toda a Grécia deixou de ser fecunda na geração de gênios que imortalizaram sua glória.

Cumpra, finalmente, desdobrarem-se algumas observações sobre Atenas escravista, fato que para muitos nega a legitimidade daquele processo democrático helênico.

Estou certo de que a escravidão repugna a consciência de quem tem um mínimo de respeito pelos mais simples direitos sociais do homem, e revolta aqueles que acreditam na natureza transcendente do ser humano.

Mas não se pode analisar o fenômeno a partir de nossa visão hodierna, nem mesmo da posição contrária ao instituto da escravatura, que começou a aumentar seu espriamento com a origem do cristianismo, nos tempos de Roma imperial.

A propósito, sei que em nenhum instante a Igreja foi seu carrasco ostensivo, no entanto, acredito que suas pregações originais contribuíram para a formação da consciência que hoje constitui um dogma absoluto.

A existência da escravidão em Atenas há de ser considerada à luz da cultura da época. Naquele estágio da evolução social da humanidade, todos os povos a praticavam e os gregos, incluindo a comunidade da Ática, não criaram exceção. Atenas democrática, consciente ou inconscientemente, não a situou no elenco dos principais temas, objetos da preocupação comum, talvez pela importância para sua vida econômica. Contudo, diversos pensadores atenienses, dos séculos V e IV a.C., registraram suas posições: uns contrários, outros situando-se numa posição intermediária que condenava apenas a escravidão de gregos, sem condená-la relativamente aos "bárbaros", e um terceiro grupo considerando-a natural.

Os sofistas (membros da escola de professores que, por volta da metade do século V a.C., iniciou uma revolução intelectual na Grécia, afastando-se do estudo do universo físico para preocupar-se com os problemas mais imediatos do homem, núcleo das discussões; portanto, deixo de lado o sentido pejorativo que se empresta ao vocábulo "sofista", cujo significado literal era "homem de sabedoria") constituíram o grupo mais coeso na condenação da escravatura. Platão era adversário da escravidão de gregos, enquanto Aristóteles chegou a admitir que havia escravos por natureza.

Embora, provavelmente, originária da guerra, a escravidão incorpora-se também por outros meios, um dos quais a pirataria e a pilhagem a serviço de interesses comerciais que se realizavam com a venda de seres humanos em lugares distantes. Dessa forma, viajantes por via marítima corriam perigo de serem aprisionados e passados adiante, em terras longínquas, como escravos. Giordani, em História da Grécia, 4ª edição, página 363, registra o exemplo de Platão feito escravo e, afinal, "resgatado por um tal Aníceres, seu conhecido de Cirene". O nascimento de filhos de escravos, a venda de crianças por pais livres, a incapacidade de pagamento de dívidas e condenações judiciais, eram outras fontes de escravidão.

Na Ática, durante o período democrático, deixara de ocorrer escravatura de cidadãos locais; desde Sólon fora abolida a perda da liberdade por dívida, e o pai já não podia vender os filhos e a si próprio; o domínio dos mares por Atenas, praticamente, exterminara nas suas águas a prática da pirataria e da pilhagem; as condenações judiciais à escravidão ficaram restritas a casos de metecos que se fizessem passar por cidadãos. Era a guerra que alimentava a escravidão.

Relativamente ao estado do escravo na sociedade ateniense, também havia ocorrido evolução considerável, ainda que o tipo de atividade em que estivesse envolvido e a formação do seu amo determinasse diferenças no tratamento a que era submetido, ou seja, na sua situação de fato, porque a jurídica era a mesma para todos.

Desde tempos anteriores, o escravo era iniciado na sua posição na família ateniense a que passava a pertencer por meio de rito costumeiro de natureza religiosa. Fustel de Coulanges diz que “faziam-no aproximar-se do lar, colocavam-no em presença de divindade doméstica, derramavam-lhe água lustral na cabeça e faziam-no partilhar com a família alguns bolos e frutos”.

Com a evolução política de sua sociedade, Atenas assegurou proteção legal ao escravo. O senhor manteve o direito de correção, mas perdeu o de vida e da morte. Ainda assim, quando sujeito a maus tratos arbitrários e prolongados, o escravo podia reclamar a sua venda; a lei lhe assegurava defensor e um santuário lhe dava asilo, até decisão. A ação pública com que se protegia a honra do cidadão, amparava a do escravo.

Na prática, com autorização do senhor, era permitido ao escravo acumular um pecúlio, que podia ser suficiente para assegurar sua alforria.

Muitos escravos chegaram a gerenciar negócios dos seus senhores, como verdadeiros prepostos.

A própria Cidade os utilizava como operários, fiscais, escrivães, e até como arqueiros encarregados da polícia municipal. Esses escravos públicos tinham por senhor o Estado, que lhes assegurava uma boa situação; excepcional mesmo, como diz Giordani, àqueles que exerciam funções burocráticas.

Vale a pena transcrever as últimas palavras de Glotz no seu clássico *A Cidade Grega*: “Atenas traçara um programa de reformas políticas e sociais que poderiam ter levado a Grécia inteira a uma grandiosa obra de libertação. Já inspirava dúvidas a própria legitimidade da escravatura, se não as inspirava a necessidade. Esboçava-se a evolução, e o objetivo era visível. A falange macedônia terminou com tudo isso. Uma das primeiras medidas impostas pelos vencedores foi proibir a libertação dos escravos. Atenas sucumbia, antes de ter preenchido sua missão. Com suas belas leis sobre a liberdade pessoal, não foi mais do que uma exceção. Expulsas em todos os outros lugares do direito público, as ideias mais nobres que Atenas havia lançado no mundo tiveram de refugiar-se nas doutrinas dos filósofos, para terem, pelo menos indiretamente, alguma influência sobre as sociedades humanas.

Eis os fatos. Não era, pois, o macedônio quem, na luta decisiva, representava o progresso; o ateniense podia jurar que os vencidos de Queroneia não tinham defendido menos o patrimônio moral de sua pátria do que os vencedores de Maratona, Salamina e Platéias”.



## A TRANSPARÊNCIA ILUSÓRIA DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

Fábio Lucas\*

Antes de entregar-me à reflexão sobre a obra de Bartolomeu Campos de Queirós, reservo-me algumas linhas para traduzir, na escrita, parcelas da fisionomia que o escritor depositou no meu espírito. É que, à distância, com o seu desaparecimento, sofri o mesmo impacto que atingiu a intelectualidade mineira e os companheiros de vida literária de todo o país.

O silêncio de grandes artífices da expressão cultural defrauda o patrimônio artístico de suas vozes mais autorizadas. Bartolomeu era um gigante e sua queda ecoou pelo Brasil, coberto, então, por uma névoa de sincera tristeza.

Tive em mãos vários pronunciamentos de jornalistas, amigos e admiradores do artista, pedagogo e pensador. Dados biográficos pontificaram. Bartolomeu Campos de Queirós nascera em Papagaio a 27 de agosto de 1940 e falecera a 16 de janeiro de 2012.

Para me aproximar mais ainda da personalidade do escritor, reuni seus livros e, de releitura em releitura, tentei desvendar seus fundamentos. Bartolomeu era um perfeccionista e aqueles que o analisaram reforçaram seu cunho introspectivo e o poder memorialístico de sua prosa. Aliás, prosa limitrofe, sempre, da melhor poesia.

Patrus Ananias, que o recebera na Academia Mineira de Letras, enfatizou a feliz combinação de memória e fantasia na sua prosa de ficção. Enfileira-o junto dos grandes restauradores de reminiscências afetivas da infância no território mineiro, cujos aspectos ordenadores e repressivos carregaram de tensão a nossa Literatura confessional. E invocou nomes como Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anjos, Francisco de Paula Ferreira de Resende, Helena Morley, Guimarães Rosa, colunas sólidas do memorialismo brasileiro. Seria o caso de lembrar Lúcio Cardoso, autor de diários (a coleção completa está sendo organizada por Esio Macedo Ribeiro) e da instigante *Crônica da Casa Assassina* (1959).

Depois da leitura de vários textos de Bartolomeu Campos de Queirós, ficou-me a pergunta: a que público se dirigia o escritor? De regresso a *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (Belo Horizonte, Ed. Miguilim, 1996), de marcante

\* Crítico literário, escritor com vários livros publicados. Da Academia Mineira de Letras (cadeira 22).

aspecto autobiográfico, encontro: “A única coisa que se tinha com fatura lá em casa era a falta.” (ob. cit., p. 88). Quem é o titular da fala? O narrador-personagem? O autor? O campo da Literatura é o da ambiguidade, da polissemia e até do mistério, mesmo quando ali vicejam os informantes, abertos à prova documental. Por isso, esbarro com tantos sinais culturais na obra de Bartolomeu. Como em outro ficcionista da região, José Afonso da Silva, procedente de Pompeu, MG, autor de *Buritizal* (S. Paulo: Paz e Terra, 1997) e *Donzé* (S. Paulo: Paz e Terra, 2001).

Algumas obras mais antigas, da época da editora Miguilim, por exemplo *Ciganos*, de 1982, ao nome completo do autor falta o “de” antes de “Queirós”. Também no Mário, assinada em conjunto com Sara Ávila, trabalho dedicado a Henriqueta Lisboa. Relata o surgimento de um “menino poeta”. Água, rio, mar, hera, ovo, pássaro, e poesia são palavras-chave. Igualmente sem o “de”, *Cavaleiros das sete luas* (1985) e o livro *Por parte de pai*, de 1995, com apresentação de Yeda Prates Bernis, que enaltece a simplicidade “que enobrece extraordinariamente o texto”. Bartolomeu particulariza o avô, suas atividades e relações. Por exemplo, com Feliciano, vendedor, retratista que ampliava fotografias. A cena mais funesta traz o pai de volta com o seu caminhão para levar o menino-narrador, que perdera a avó. No relato, pouco antes do desenlace, o menino contara a história do “tempo” que o avô lhe tinha transmitido, a sós, ambos sentados num banco. Sombrio depoimento, introjetado na memória do menino: “O tempo não tem pena. Mastiga rios, árvores, crepúsculos. Tritura os dias, as noites, o sol, a lua, as estrelas. Ele é o dono de tudo.” Mais adiante, acrescenta o avô: “Nada fica para depois do tempo.” (ob. cit., p. 71). *Por parte de pai* se abre com dístico inquietante: “Nunca recebi dez com louvor, / sempre sete com distinção.”

Tomo a coleção de obras de Bartolomeu Campos de Queirós, tão apoiadas na criança atormentada que foi o autor, e reconheço, com todos os seus melhores intérpretes, que não há como distinguir nele a fantasia literária da autobiografia. E, ao processar e reprocessar os conteúdos da memória, o escritor tematizou sempre o trauma da infância desvalida.

Nas dedicatórias que me proporcionou, Bartolomeu me mostra a face tímida e muitas vezes grata. Especulo: donde vem tanto agradecimento, se os méritos são todos dele, escritor admirável? Ele agradeceu o comentário que fiz à obra *Ah! Mar...* (S. Paulo: Quinteto Editorial, 1985). Releio o texto com mais amplo entendimento. O trocadilho do título não engloba os fastos da imaginação infantil, quando o narrador, vestido de marinheiro na festa religiosa da cidade do interior, sonhava com o mar e com as aventuras recolhidas nos livros. “Eu crescia marinheiro em terra seca onde antes estava o mar”, depõe (ob. cit., p. 16). No final, ao sentir o sonho chocar-se com o real, reflete não querer ser “marujo de montanhas com nostalgia do mar. Eu quero ser marinheiro mesmo afastado do mar.” Tal é o poder da infância na consciência literária de Bartolomeu. Diz: “Sempre vou ser um desejo, se vivo ausente do mar.” Adiante, o ponto final: “Nascendo entre

montanhas não se chega a navegar.” Paradoxo de Minas, recolhido ao mar de montanhas.

Há velha suspeita nas Letras de que o ficcionista escreve sempre o mesmo livro. Bartolomeu, tão prosador, tão poeta, tão original, teria incorrido na mesma reiteração?

O “tempo” torna-se a grande personagem de *Tempo de voo* (São Paulo: Comboio de Corda, 2009. Ilustrações de Alfonso Ruano). Apologia de tempo vivo, percepção de sua velocidade, produto do diálogo entre a infância ingênua e a velhice céptica. Diz o velho: “Sabemos que ele existe porque modifica todas as coisas”. Mais adiante: “Nada fica fora do tempo”. Perante uma questão da criança: “Impossível encontrar o início do tempo”.

Vê-se a criança a querer materializar o tempo, segundo sua visão animista, em que os objetos têm vida, em que o mundo real e as fantasias compartilham da mesma atmosfera mental, existem, com a mesma força de significação, confundem-se.

O velho entra no jogo mágico e argumenta a partir do seu ponto de vista deceptivo. O esforço de ambos, menino e velho, é o de personificar o tempo, dar-lhe visibilidade, humanizá-lo. Tornar concreto o que é abstrato (os gregos diziam que o tempo é o número do movimento). O velho filosofa: “Esperar o amanhã faz o hoje ficar esperançoso”. Ou: “fantasiar é reinventar o depois.”

Velho e menino discutem o tempo, até que: “Vamos mudar de assunto?” Passa, então, o velho aos elementos do cotidiano, como o homem de negócio, o homem que sabia os sonhos das pessoas, etc. Aos poucos, o tempo regride ao diálogo. Assim, define-se o relógio: “Põe ordem na liberdade exagerada do tempo.”

No trecho especulativo de *Por parte de pai*, o foco narrativo é perpassado pela cena autobiográfica do menino Bartolomeu, pelo seu precoce desencanto. Em *Tempo de voo*, o autor-narrador acerca-se mais do ângulo deceptivo do velho.

A que público se dirige Bartolomeu? Ao público infanto-juvenil, que se tem multiplicado, e cada vez mais se apaixona pelo engenho expositivo do escritor? Aos ilustradores e leitores, que se encantam com a impressão visual que o texto sugere? Aos cultores da boa leitura, que se apegam à harmonia das palavras, seu canto poético?

Creio que o texto de Bartolomeu é capaz de atingir a todos. Quando estudei Ler, escrever e fazer conta de cabeça, de grande lastro autobiográfico, que apanha o narrador a conviver com os colegas no aprendizado das letras e dos números, confesso que não pude conter minhas emoções. É que provenho do mesmo espaço cultural. Poucas vezes nas minhas leituras defrontei-me com tantas referências às particularidades do cotidiano, a natureza tão pormenorizada na sua flora e fauna, o mundo infinito das relações tão bem exploradas nos seus valores, alguns até com aspectos caricatos para o observador contemporâneo. Toques de nostalgia e de revolta pontilham o relato. De tudo ressumam as aquisições e os protestos advindos da sociedade patriarcal, mandonista e injusta, que, no fundo, infelicitou

o narrador. O forte da obra é o poder evocativo e a autenticidade das informações. A síntese é a linguagem de alto poder comunicativo.

Com as considerações sobre o tempo, o autor faz uma prosa reflexiva. Estimula o pensamento, além de emocionar. E, com as reminiscências culturais, o escritor alimenta os estudos historiográficos e ativa o repertório autobiográfico.

Outra riqueza singulariza a prosa poética de Bartolomeu Campos de Queirós: o jogo de palavras, tão do agrado dos leitores jovens e adultos, pois favorece a memorização, junta-se ao entretenimento, diverte. Bom exemplo é *Pintinho e pintinhas* (S. Paulo: FTD, 1986), com desenhos de Semiramis N. Paterno. Texto rimado e farto de diminutivos, como é da índole do linguajar afetivo dos brasileiros. O final ironiza os abusos: "É uma historinha chatinha/ mas muito verdadeirinha".

Com mais de quarenta títulos, realizou-se a obra de Bartolomeu Campos de Queirós. Muitos de seus textos guardam o perfil de polos de irradiação. Escritos sob a feição aforismática, com elevado teor crítico e/ou poético, prestam-se às citações ocasionais, que reforçam a sabedoria popular e, mesmo, a erudita. Sua elocução será sempre ouvida com encanto e respeito. Pois este é o destino dos grandes escritores.



## BARTOLOMEU, UM CLÁSSICO

*Patrus Ananias*

Gosto da palavra "clássico". Para mim, tem sabor de infância. Os jogos clássicos de futebol; os jogadores clássicos; os clássicos da literatura, do cinema, da música, das artes plásticas... O que torna um autor clássico? A capacidade de bem interagir conteúdo e forma, explorando os recursos da língua para fazê-la cada vez mais viva, densa e expandida, trabalhada com amor, "engenho e arte". É fundamental que a obra tenha uma transcendência no tempo e no espaço que a faça interlocutora de diferentes povos e gerações. Bem enraizada em contextos históricos e territoriais, ela deve ser universal nos seus temas e personagens, expressar sentimentos e inquietações presentes em todas as épocas e lugares, acompanhantes que são da aventura humana.

Bartolomeu Campos de Queirós é um clássico. Escreveu muitos livros. Todos muito bons, alguns ótimos, excepcionais. Não são obras grandes, alentadas. São livros curtos e densos. Boa parte de seus livros são obras de arte no texto e na apresentação. São obras artesanais, belíssimas parcerias entre o escritor e os ilustradores. Elas guardam um admirável bom gosto e contenção.

Escritor com amplo domínio da língua, deixa-nos encantados com a precisão poética na escolha das palavras e na construção das imagens. O vocabulário amplo, a facilidade na construção das frases, o ritmo esplêndido não fizeram dele um autor derramado. Não se enquadra na tradição dos autores que têm especial prazer em bem colocar sinônimos e adjetivos, fazer longas descrições e desdobrar os casos. Assim, a obra de Bartolomeu integra, em plano elevado, prosa e poesia, realidade e ficção, sonhos e vivências, memória e fantasia que emergem das lembranças movediças, incertas, sombreadas, dos oceânicos territórios do inconsciente.

Encontramos nos trabalhos do autor uma forte tensão existencial onde emergem perguntas e inquietações que bordejam os territórios da Filosofia. Um dos temas sempre presentes é o tempo que encontra notável expressão no Tempo de voo: "O tempo troca a roupa do mundo... O tempo foge... O coração fica ocupado só com fantasias. Fantasia é reinventar o depois... A memória é amiga do

\* Prof. da PUC MG, homem público, escritor. Ex-prefeito de Belo Horizonte e ex-ministro do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. Da Academia Mineira de Letras, cadeira nº 39.

tempo. Ela guarda o que passa e o desejo do que há de vir. Mas o maior amigo do tempo é a tolerância... A memória protege tanto o vivido como o sonhado... Carregava comigo minha antiga infância. E o menino que morava em mim não mais travou sua língua. Continuou a me interrogar sobre coisas impossíveis de responder”.

Para alguns, a leitura apressada e superficial da obra de Bartolomeu Campos de Queirós pode levar a equívocos como o de enquadrá-lo como um autor voltado especificamente para o público infantil e infanto-juvenil. A memória solta, não disciplinada, centrada na infância que se alia a uma elevada dimensão pedagógica faz dele um interlocutor de crianças e adolescentes, pelas quais ele sempre teve um grande carinho e atenção. Se fala a esse público, e é muito bom que fale, a obra de Bartolomeu se dirige a todas as gerações, pessoas que gostam da boa escrita e da “grande prosa do mundo”. De modo que não é um autor datado, situado, catalogável.

Alguns de seus livros, como *Faca afiada* e o esplêndido e inquietante *Vermelho amargo*, explicitam áreas sombrias e sofridas dos sentimentos humanos que um censor mais zeloso talvez considerasse inadequados para crianças e jovens. Estaria equivocado o censor: a meninada, quando ainda não sabe as dores da vida e do mundo, intui os descaminhos da condição humana. Melhor explicitá-los pelas vias corretas da arte.

Bartolomeu não tem uma visão idílica da infância: “Doía muito ser menino”. E a dor maior era a violência paterna: “Meu pai jamais aprendeu com meu avô essa lição. Com o cinto de couro ele me batia, confundindo meu silêncio com teimosia”. A dor, todavia, não apaga a dimensão da ternura e do alumbramento tão presentes na sua obra memorialística que constitui uma magnífica vertente, talvez a mais anunciadora no conjunto de uma obra admirável.

A memorialística do autor não se submete aos modelos comparativos. Apresenta-se, sem que façamos comparações que são sempre perigosas e reducionistas, no mais alto nível do memorialismo mineiro onde encontramos, entre outros, Helena Morley, Pedro Nava, Cyro dos Anjos, só para ficar entre aqueles que já nos deixaram. E não podemos nos esquecer da forte dimensão memorialística nas obras de Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade.

Bartolomeu incorpora todas essas dimensões; além do estilo refinado e da prosa poética, enriquece as suas lembranças, “memória involuntária”, com aquilo que poderia ter sido vivido (não foi?), que foi vivido nos territórios também reais da imaginação e dos desejos.

São dignos de nota alguns pontos e passagens que apontam para a universalidade da obra de Bartolomeu: o encontro de gerações na relação amorosa com os avós tão bem revivida em *Por parte de pai* e *O olho de vidro do meu avô*. Um avô que escrevia nas paredes, fazendo de sua casa o primeiro livro a ser lido e saboreado pelo neto. Avô que não deixava “as palavras se perderem”, sendo que

“tudo era possível para ele e suas letras”. Era desses avós que transcendem tempos e fronteiras. “No meio da noite, se a tempestade rompia o silêncio do escuro, meu avô vinha até meu quarto. Abria a porta de manso, para verificar se a chuva de vento não estava entrando pela janela, e benzia meus sonhos...”

O outro avô tinha um olho de vidro: “Envolvido pelo silêncio, meu avô dispensava os olhos... Então meu carinho abraçava meu avô sem necessitar de mãos... Nunca desejei me perder de meu avô... Ele se aproximava de mim e passava a mão em minha cabeça, como se benzendo ou abençoando meus pensamentos. Meu avô estava sempre me lendo”.

O amor profundo entre avô e neto não eliminava os conflitos – outro tema que desconhece territórios e idades. A degola do galo Jeremias deixou marcas e o menino chegou a duvidar da bondade do avô que também não gostava de gatos e tinha prazer em matá-los. Fazia isso de maneira pensada. Era quase um deleite. O menino, nessas horas, sentia pavor do avô. Mas o avô sabia como chegar no coração do neto e o amor vencida.

Dolorosa, como vimos, era a relação com o pai: “Por seguidas vezes a sua solidão se misturava aos ruídos do chicote do pai, nas costas. E desse surpreendente dueto também ele não sabia a dor maior, se a da carne ou do coração”. O menino, na medida do possível, relativizava a brutalidade do pai em face de sua situação social. “A pobreza pesava bastante sobre os ombros de meu pai”.

A dor remonta às origens, o nascimento. Faz parte da vida. “Impossível para uma criança viver a lucidez da ferida que se abre ao nascer, e não há bálsamo capaz de cicatrizá-la vida afora. Nascer é abrir-se em feridas”.

Assim como os desacertos com o avô, a dor não tem a última palavra. A sensibilidade alargada do escritor e artista abre-se atenta aos acenos da vida, à alegria das lembranças que saem das sombras do esquecimento, aos gestos mais simples da bondade, mesmo num livro marcado pelo sofrimento, como *Vermelho amargo*. “É preciso muito bem esquecer para experimentar a alegria de novamente lembrar-se... Um dia me peguei amando meu irmão e vivendo as muitas mãos do amor. Sua compaixão roçou-me a emoção por inteiro... Guardei-me em gratidão”.

A morte da mãe abriu um vazio imenso, abissal, no coração do menino. Ela foi indo aos poucos e a dor da perda definitiva foi precedida pelo sofrimento da enfermidade, o esvaír-se gota a gota. A mãe era mesmo de deixar saudades. “Na ausência de rendas, ela mesmo as tecia, pacientemente, com as linhas de seda, trazidas da China, para presentear nossos olhos com mais cortesia. Ela não escolhia os lados. Toda margem, mesmo as do riacho da cidade, merecia seu desvelo”.

Outro tema universal, além das teias familiares, é a educação. Palavra que se desdobra em outras tantas: escola, leitura, instrução, aprendizado, conhecimento, saber, sabedoria, cultura... A escola ocupa um lugar central nas lembranças do menino. É o centro da vida comunitária. Bartolomeu recupera com refi-

nada sensibilidade a velha e boa escola tradicional, que cumpria um notável papel pedagógico e ao mesmo tempo coesionador da sociedade. Tradicional e ao mesmo tempo libertária, possibilitadora. Era aquela escola cidadã que muitos de nós conhecemos, formadora, que elaborava e expandia os valores da boa convivência: "... havia a vontade de desamarrar os nós, entrar em acordo com o desconhecido, abrir o caderno limpo e batizar as folhas com a sabedoria da professora, diminuir o tamanho do mistério, abrir as portas para receber novas lições, destramar as janelas e espiar mais longe (...) eu desconfiava ser a escola um lugar de muito respeito".

A escola pública era um espaço democrático que ensinava e ajudava a expandir as boas relações: "Filhos de muitos ofícios – pedreiros, lavadeiras, professoras, médicos, motoristas, órfãos – e sem inquietação pelas diferenças, nós nos gostávamos em silêncio, vencendo o destino sonhado, um a um. E o recreio era o lugar das trocas: bolo por araticum, maçã por manga, goiaba por chocolate, banana por doce cristalizado. E assim experimentávamos o gosto da vida do outro, sem reservas. A nossa diferença era a nossa alegria".

Dona Maria era uma síntese das admiráveis mestras daqueles tempos: "Ninguém tinha maior paciência, melhor sabedoria, mais encanto. E todos gostavam de aprender primeiro para fazê-la feliz (...) Não acertando os deveres, Dona Maria elogiava a letra, o raciocínio, o capricho, o aproveitamento do caderno. A gente era educado para saber ser com orgulho. Assim a nota baixa não trazia tanta tristeza".

A escola era também o espaço de um saudável civismo onde se aprendia a amar a pátria como um desdobramento da comunidade local que se abria na comunhão da comunidade nacional. "O mundo era pequeno e não era difícil amar a pátria (...). Cantar o Hino Nacional sempre foi simples (...). Assim, sem alarde, a escola ia nos ensinando a liberdade de ser muitas coisas, apagando o medo de não nascer o depois".

Além dos belos textos sobre educação, Bartolomeu Campos de Queirós foi um militante desta causa tão justa e necessária. Aceitava com discrição convites para visitar escolas públicas em bairros pobres para falar com os alunos. Escreveu livros com conteúdo pedagógico, estimulando o gosto pelas palavras e pela leitura. Nos livros de memória deu à educação um tratamento superior. Ela foi adornada pela literatura. Bartolomeu não fez uma obra política, no sentido mais estrito da palavra. Com o grande tema escola, fez literatura – e da boa! – fez arte. E, no seu amplo entendimento, aí construiu uma das mais belas moradas da política, da política democrática, ampla e intensamente humana, como deixou registrado em uma de suas últimas entrevistas, concedida ao jornal *Cometa Itabirano*: "Toda metáfora, mais do que uma figura de linguagem, é uma figura política, democrática. A metáfora permite a leitura do mundo. Ela abre o texto, aconchega todo mundo dentro dela. E como a literatura é feita de fantasia e metáfora, a metáfora para mim é uma figura política".

E assim cumpria sua missão de nos alargar os mundos.

## POR QUÊ?

Yeda Prates Bernis\*\*

Fui lá no dia seguinte.

Busco encontrar ainda a essência de sua energia.

A sala continua a mesma, organizada, calma.

A decoração, muito sua, expressa arte e bom gosto.

Artesanatos junto a peças artísticas de valor, tapetes persas jogados dis-  
plicentemente pelos espaços, objetos que sempre ali estiveram por guardarem  
emoções da infância.

Tudo igual, tudo tranquilo.

Sigo até o escritório. O sangue gela nas veias.

Um vazio preenche aquilo que já foi vida.

Duas grandes estantes cobertas com centenas de livros perfilados, me su-  
geriram dois grandes grupos corais, prontos a iniciarem uma grave peça musical,  
trágica.

A atmosfera era sombria e pesada.

Invento você ali, em vão.

As coisas todas ao meu redor estão tristes.

A mesa de trabalho coberta de papéis em desordem, parece não acreditar  
no acontecido.

Folhas de papel, antes orgulhosas pelo que poderiam conter no futuro em  
beleza, empalideceram ainda mais.

As teclas do computador já sabiam: não mais terão o toque de seus dedos.

O cinzeiro, o maço de cigarros, objetos sem significação aparente, o reló-  
gio parado, tudo pergunta: – Por quê? Por quê?

Os óculos, sobre a mesa, choravam. Juro que vi lágrimas escorrendo de  
suas lentes.

Por quê? Por quê? Também eu me pergunto.

Desesperadora pergunta. Não sei, não sei. Anteontem nós dois conversáva-  
mos ali, alegres, descuidados, cheios de projetos.

\* Homenagem póstuma a Bartolomeu Campos de Queirós.  
\*\* Escritora. Da Academia Mineira de Letras, ocupa a cadeira n° 6.

Às vezes há perguntas sem respostas.  
 Tenho a alma suspensa por um fio.  
 Há muito tempo desaprendi a chorar.  
 A dor me consome.  
 Passo pela sala, abro a porta e saio para sempre, irmãozinho.



## DEPOIS DO SILÊNCIO

Maria Lúcia Simões\*

**“É preciso estar só para apregoar o silêncio.”**

*(Bartolomeu Campos de Queirós – O livro de Ana-2009)*

Hoje me surpreendo em profundo sentimento de saudade. A ausência chega aos poucos, cada dia mais próxima porque, de súbito e de surpresa, não se consegue adivinhar como será o mundo sem o amigo a quem nos afeiçãoamos.

Conheço Bartolomeu Campos de Queirós há mais de trinta anos. Não se precisa a data em que somos cativados. Entre o que se diz e a verdade do que sentimos existe um abismo intraduzível, uma perda de intensidade que nunca conseguiremos transmitir. A razão é ser tão precário o ofício de escrever.

Certa vez, em minhas buscas, aventurando-me por toda livraria que encontro – assim como o fizera meu pai comigo em minha infância – um título instigante me fisga, O peixe e o pássaro. Agora já sou eu a leitora, presa na palavra do autor, lendo da primeira à última frase, sem sair do lugar, como ficariam nesta mesma noite minhas crianças antes de dormir, ouvindo aquela história. Percebo que o livro conversa em democracia absoluta, sem distinguir a identidade do leitor. O texto poético desliza a prosa fácil, metáfora em paradoxal simplicidade – como costuma ser o idioma infantil-poesia a brotar subvertida em prosa. Já não se distingue frase ou verso

Daí, todo texto do autor passa a livro de cabeceira que leio e releio, em respeito e alubrimento.

Sem demora, durante uma noite de autógrafos, em breve somos apresentados. Como se tivéssemos nos reconhecido, descobrimos afinidades que nos manterão sempre próximos. Com o tempo a convivência se estende à minha família e no grande escritor encontramos o parente perdido, o amigo leal, o convidado insubstituível para todas as reuniões, a fidelidade na tristeza e na alegria. Durante os anos que se seguem, muitas vezes, ao nos referirmos a este sentimento fraterno e definitivo, a voz mansa e doce me diz: “Isto só acontece com amigos de verdade”. É o que somos. E o que não deixaremos de ser.

\* Advogada, escritora, psicanalista.

Penso agora profundamente no grande educador com quem tanto começo a aprender. Quanto mais carente a plateia, mais esforços e dedicação nas palestras às quais não recusa convite. Sabe o quanto sua palavra ajuda àquele que precisa ouvir.

Na virtude da paciência e do silêncio pensava antes de responder ou retrucar, se incomodado. O sorriso de menino era quase uma escolha para respostas. Nem sempre valia a pena desperdiçar palavras. Recolhia-se em si mesmo, em tal intimidade e conhecimento de seu mundo interior, que se sentia confortável a encontrar paz e descanso percorrendo trilhas inventadas por sua imensa poesia.

Diz a psicanálise que a cura acontece pela fala. Percebo, à medida que escrevo, que o tempo do verbo vai se transportando ao passado e já sei que hoje só é possível alcançar Bartolomeu Campos de Queirós através da memória e da saudade: resumo do que nos é permitido ao eternizarmos um amigo.

Em sua vasta obra literária, merecedora de importantíssimos prêmios nacionais e estrangeiros continuará indo a lugares em que ele mesmo nunca foi, seguirá reconhecido pelas crianças, pelos adultos, intelectuais ou não, porque não há com quem não tenha dividido seu coração a ponto de doá-lo inteiro. Sua biografia, não é preciso reescrevê-la. Não neste momento. Não por mim. Tornou-se cidadão do mundo, habita as milhares de páginas escritas, espalhadas onde houver biblioteca, livraria ou apenas um leitor.

O que não posso deixar de repetir são as palavras e o silêncio com que me ensinou muito do pouco que consegui aprender, o mestre a acordar-me para a expressão literária, a confiança por onde construímos nossa suave convivência, o amigo cuja falta torna a cidade menor, lugar mais difícil de se garimpar a beleza.

Bartolomeu Campos de Queirós acreditava que se vive para sempre. Era cristão, exercia a bondade, a verdade, o amor ao próximo, a reverência à natureza. São valores que lhe garantem o pedaço de céu por onde avista, em calma, a fonte da Poesia Original.

E como sabemos estar o autor em cada linha que escreve, sem se dar conta, retratou-se no personagem de um de seus mais belos livros – Menino de Belém – quando diz: “– Esse menino nos aproximou da paz, nos encantou com seu coração desarmado e nos fez descobrir o que há de grandioso nas coisas pequenas que muitas vezes esquecemos de olhar.”



## O MENINO BARTOLOMEU

Fátima Soares Rodrigues\*

O primeiro livro que li de Bartolomeu Campos de Queirós foi *Os cinco sentidos* recomendado a um dos meus filhos pela escola. Um livro de apenas quinze páginas, mas de uma enorme densidade e pura poesia. Já na primeira frase, o impacto: “Por meio dos sentidos suspeitamos o mundo”. Na última, a revelação: “Em cada sentido moram outros sentidos”.

Bartolomeu era assim: surpreendente dentro da sua síntese, dos seus silêncios...

A primeira vez que o vi pessoalmente foi numa tarde do meio de semana na Lagoa do Nado, na região da Pampulha, no início dos anos 2000. Ele fora convidado para dar uma palestra aos alunos de uma escola. Naquela tarde, desabou uma forte chuva e eu com dois filhos menores aguardávamos assentados nas cadeiras dispostas na sala, tendo a nossa frente o escritor Bartolomeu acompanhado do professor Hércules Toledo que, naquela época, escrevia sua tese de doutorado.

Para nossa surpresa, os alunos e a professora não apareceram e, de repente, percebi que teria a chance de conhecer e conversar com o escritor sem atrapalhar qualquer evento, uma vez que, confirmada a ausência da turma, ele se dispôs a conversar comigo e com o Prof. Hércules por algum tempo.

Se eu achei um desrespeito a ausência da turma, Bartolomeu não compactuou comigo. Tratou de, imediatamente, demonstrar que compreendia a situação: “Choveu muito e é perigoso deslocar tantos alunos para cá, com esse trânsito em Belo Horizonte... Ao mesmo tempo, um pouco descontraído, ele concordou em ficar conversando com a gente.

Apresentei-me a ele apenas como mãe de sete filhos, que é a minha maior e mais importante conquista, e como leitora. Fiquei mais a ouvi-lo com a maior atenção, ao lado do professor Hércules Toledo.

Pouco depois desse encontro, fui à Universidade Federal de Minas Gerais assistir a já mencionada defesa de tese do Prof. Hércules Toledo. Chamou-me desde logo a atenção a escolha do tema: o *Indez*, de Bartolomeu Campos de Queirós e a *Guerra dos botões*, do francês Louis Pergaud. O *Indez* de Bartolomeu Campos de Queirós, dedicado à Yeda Prates Bernis, é um livro sobre a infância de um menino do interior, ladeado por terra; esterco de curral; sinos da igreja que, com os seus badalos, anunciam casamentos, agonias e mortes; unguentos,

cataplasmas; quitandas da mãe; indez: o ovo que se deixa no galinheiro para a galinha não deixar de botar; amigos de rua...

Já o livro, *A guerra dos botões* relata a infância violenta das gangues de rua... Acredito que, por isso, a literatura do Bartolomeu tenha sido classificada como infanto-juvenil. Afinal, em nenhum de seus livros é encontrada a violência, tão em voga na literatura moderna...

Ledo engano. Bartolomeu deve ser lido por pessoas de 7 a 100 anos, tamanha é a identificação que temos com os seus escritos: *Por parte de pai*, *O olho de vidro do meu avô*, *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* e tantos outros...

Anos depois, estive na Faculdade de Educação da UFMG, nas duas vezes em que ele fora convidado para falar aos estudantes e professores de Pedagogia e da EJA (Educação de Jovens e Adultos). Ele sempre reafirmava a importância de uma mudança radical na educação, ilustrando que a criança, ainda pequena, ao começar a frequentar a escola, vai toda animada, de mochila (muitas vezes, pesada) nas costas e doída para entrar na sala de aula. No horário da saída dos maiores, é aquela correria, pois esses veteranos estão doidos para deixar a escola. Ele se perguntava: por que os pequenos, quando entram, estão tão encantados com a escola e, quando crescem, estão afoitos para deixar a escola? O que aconteceu neste espaço de tempo que os desencantou?

Permito-me recordar de outra lembrança marcante da presença do autor de Indez.

No ano de 2011, Bartolomeu esteve no Museu Abílio Barreto, por ocasião do BHLÊ, patrocinado pela Fundação Municipal de Cultura. Era um debate entre ele e o linguista de Campinas, Luiz Percival Leme Britto. O professor paulista discursou sobre os aspectos técnicos da biblioteca: espaço, acervo, quantidade de bibliotecas em bairros. Pausadamente, falando baixo, Bartolomeu pontuava que, além do espaço e do acervo, era imprescindível “significar” a biblioteca como um lugar mágico, em que se encontra o prazer de ler, e não como lugar de castigo imposto ao aluno que, de alguma forma, está perturbando o professor em sala de aula. Além disso, é costume errôneo dar ao aluno a clara conotação de que ler é o castigo que se impõe a quem não quer prestar a atenção nas aulas, além de ser a biblioteca um depósito de livros didáticos e de acolhimento de professores que não estão na ativa por algum motivo.

Considerado pela crítica como uma literatura adulta, antes que infanto-juvenil, *Vermelho amargo* foi o último livro de Bartolomeu Campos de Queirós, publicado em 2011. De cunho autobiográfico como os anteriores, Bartolomeu justificava: “Eu escrevo sobre o que vivi. Não posso falar do que não vivi.”

Coincidentemente, o último parágrafo do livro refere-se à sua despedida: “Desconheço o depois de minha despedida. Não se caminha sobre a sombra ao entardecer. Ignoro se o remorso nos preservava em suas memórias ou se a paixão lhes presenteou com o esquecimento. A culpa é relativa ao tamanho da memória.

Esquecer é desexistir, é não ter havido. Ao me interrogar se tomate ainda há, não, me fecho em silêncio. Confirmo que minha primeira leitura se deu a partir de um recado rabiscado pela faca no ar cortando em fatias o vermelho.”

Adélia Prado disse certa vez: “O que o coração guarda a memória não esquece”.

Bartolomeu Campos de Queirós é inesquecível. “Encantou-se” em 16 de janeiro de 2012 e ficará para sempre em nossa memória, com seus exemplos de modéstia, seriedade e preciosa contribuição para a literatura nacional.



## UMA VOZ QUE PERMANECE\*

José Bento Teixeira de Salles\*\*

Muito já se escreveu nos últimos dias sobre o escritor Bartolomeu Campos de Queirós, falecido na última segunda-feira, na capital. O próprio *Estado de Minas* traçou, com irretocável segurança e lucidez, a trajetória literária do homem de cultura humanística, consagrado autor de livros infanto-juvenis e festejado romancista do primoroso *Vermelho amargo*.

Com a sabedoria mineira dos homens simples, discreto e modesto, Bartolomeu teve o nome aureolado, não pelos festejos envolventes de falsas luzes, mas pelos prêmios conquistados, muitos deles no exterior.

Antes mesmo de conhecê-lo pessoalmente, soube de sua dimensão intelectual pelas autorizadas referências do saudoso mestre Edgard de Godoy da Matta Machado e do professor Patrus Ananias.

Mais tarde, tive justa satisfação de com ele relacionar-me, quando de seu ingresso na Academia Mineira de Letras (AML). Sempre presente às reuniões, com introspectivo temperamento, cumpria o dever do comparecimento já abalado por sintomas da moléstia que acabou por vitimá-lo. Era sempre afável e educado, com a aparência daqueles que pedem licença para serem assim tão competentes.

Havia em seus livros, mesmo os infanto-juvenis, um estilo e uma mensagem libertária, fora dos padrões adotados na época, da mesma forma que se definia contra padrões preestabelecidos de comportamento humano.

O orador que o saudou na Academia quando de seu ingresso na instituição, Patrus Ananias, traçou com precisão a figura humana e a produção literária de Bartolomeu Campos de Queirós, quando afirmou que a obra do autor de *Vermelho amargo* “é transversal. Aborrece e transcende os cânones, integra prosa e poesia, realidade e ficção, sonhos e vivências encarnadas, palavra e silêncio, memória e fantasia”.

“Palavra e silêncio” parece-nos agora trágica premonição, quando diante do silêncio da morte, continuamos, leitores e amigos, a aprender suas lições de sabedoria e vida.

\* Texto publicado no *Estado de Minas* de 20 de janeiro de 2012.

\*\* Jornalista, escritor. Da Academia Mineira de Letras, cadeira nº 28.

### Dados Biográficos

Bartolomeu Campos de Queirós (Pará de Minas MG, 1944). Escritor de literatura infantil e juvenil, educador, crítico de arte, museógrafo e ensaísta. Passa boa parte da infância em Papagaio, Minas Gerais, e em outras cidades do interior mineiro, antes de mudar-se para Belo Horizonte, onde reside até hoje.

Na década de 1970, lança seu primeiro livro, *O Peixe e o Pássaro*, que recebe o prêmio Cidade de Belo Horizonte. Reside três anos em Paris, onde estuda arte e educação no Instituto Pedagógico. Depois de seu retorno, atua na área educacional, torna-se membro do Departamento de Aperfeiçoamento de Professores do Ministério da Cultura, do Conselho Estadual de Cultura e do Conselho Curador da Escola Guignard, trabalha como assessor especial da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais e presidente da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes, participa do projeto ProLer, da Biblioteca

Nacional, além de participar como crítico de arte em júris de salões, curadorias de exposições de artes plásticas e na área da museografia. Apesar da dedicação à ficção infanto-juvenil, sua escrita possui um estilo no qual destaca-se o apreço pela prosa poética e por sua preocupação com uma linguagem apurada, o que vem sendo objeto de diversas teses e estudos na área. Em 2000, seu livro *Indez* entra na Lista de Honra do IBBY, como um dos cem melhores livros infanto-juvenis do mundo.

### Cronologia

1944 - Nasce Bartolomeu Campos de Queirós em Pará de Minas, Minas Gerais.

1944/1954 - Passa a infância na cidade mineira de Papagaio.

1950 - Vem residir em Belo Horizonte.

1971 - Escreve seu primeiro livro infanto-juvenil, *O Peixe e o pássaro*, que recebe o prêmio da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte.

1972/1975 - Mora três anos em Paris, onde estuda arte e educação no Instituto Pedagógico de Paris.

1975/1988 - Assume cargo no DAP, Departamento de Aperfeiçoamento de Professores do Ministério da Cultura, centro de pesquisa sobre Educação nas décadas de 1970 e 1980.

1979 - *Onde tem bruxa tem fada* recebe o prêmio Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) na categoria O Melhor para a Criança.

1983 - É premiado com o Jabuti de Literatura Juvenil, pelo livro *Ciganos*.

1986-1987 - Recebe o prêmio da 1ª Bienal do livro de Belo Horizonte e o prêmio Origenes Lessa, pela obra *Coração não toma sol*.

1986-2000 - Participa do projeto ProLer, da Biblioteca Nacional, ministrando seminários sobre educação, leitura e literatura.

1986 - Recebe o Diploma de Honra do IBBY, pelo livro *Correspondência*.

1991 - Pelo livro *Minerações*, recebe o Grande Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), o prêmio Origenes Lessa e é selecionado para o Prêmio "Les Quatrièmes Octogonales", pelo Centro Internacional de Estudos de Literatura para Jovens (França) e é indicado para o prêmio Jabuti.

1999 - *De Não em Não*, escrito no ano anterior, faz parte da coleção representante do Brasil na Feira da Bologna (Itália).

2000 - Pela obra *Indez*, recebe uma série de prêmios e distinções, como o prêmio Origenes Lessa de Melhor Livro Para Jovens da FNLIJ, o prêmio Jabuti de Melhor Autor de Livro Juvenil, entra na Lista de Honra do IBBY como um dos cem melhores livros infanto-juvenis do mundo, e o prêmio Best Book for Children da Brazilian Book Magazine.

Falece no dia 16 de janeiro de 2012.

### Obras publicadas - primeiras edições

1974 - *O peixe e o pássaro*

1979 - *Onde tem bruxa tem fada*

1982 - *Raul*

1982 - *Ciganos*

1984 - *Mário*

1986 - *Coração não toma sol*

1986 - *Cavaleiros das sete luas*

1986 - *Flora*

1986 - *Correspondência*

1988 - *Rosa dos ventos*

1990 - *Apontamentos*

1991 - *Minerações*

1992 - *Pintinhos e pintinhas*

1993 - *Papo de pato*

1995 - *Por parte de pai*

1995 - *Escritura*

1996 - *Ah! mar*

1996 - *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*

1997 - *Pedro*

1998 - *De não em não*

1998 - *Os Cinco sentidos*

2001 - *Bichos... são todos bichos!*

2002 - *Mais com mais dá menos*

- 2002 - Diário de classe  
 2002 - Estória em 3 atos  
 2002 - Faca afiada  
 2004 - Pé de sapo e sapato de pato  
 2005 - Para criar passarinho  
 2005 - As patas da vaca  
 2006 - Indez  
 2006 - Das palavras  
 2009 - Tempo de voo  
 2011 - Vermelho amargo.

### Ensaio

- 1994 - Entretantos e  
 1996 - Literatura sem fronteiras



## MELLO CANÇADO, UM VENCEDOR.

*Yeda Prates Bernis*

Há seres humanos que dignificam, com sua presença, o ato de viver. Deixaram em sua obra um exemplo de amor, trabalho e integridade, cada um em seu mister.

Minas é um grande celeiro de personalidades que possuem estes valores. Dentre muitos que se destacaram, lembramos o nome de Antônio Augusto Mello Cançado, homem de qualidades raras, não só humanísticas mas também intelectuais.

Nasceu em Pará de Minas, no dia 1º de março de 1912, filho de professores e conduziu sua vida baseada em valores morais e espirituais. Seus estudos se iniciaram em sua terra natal, passando por Juiz de Fora e se fixando em Belo Horizonte.

Na Manchester mineira estudou Humanidades e Teologia para se iniciar na vida religiosa, mas sua saúde não permitiu que desse continuidade a seu sonho.

Assim em vida, fez opção como já se disse, pelo Belo e pelo Bem.

A cultura foi seu principal ofício, tendo conseguido êxitos constantes por onde passara. Cumpriu com inteligência e determinação os vários cargos e trabalhos que conquistou por reconhecimento de seu valor.

Iniciou sua trajetória sendo cobrador de rua em Belo Horizonte. Foi professor de latim aos 16 anos e atingiu as mais altas posições na administração pública. Foi jornalista, ensaísta, autor de vários livros, secretário de Educação e um dos fundadores da Universidade Católica de Minas Gerais. Recebeu, dentre outras, as Medalhas da Inconfidência e Santos Dumont.

Vale ressaltar duas das maiores homenagens feitas ao Professor Antônio Augusto Mello Cançado a instituição da Medalha Mello Cançado, no grau ouro, destinada a distinguir o melhor aluno de Direito durante todo o curso e o título de sócio-benfeitor da Sociedade Mineira de Cultura, dada pelo então Arcebispo Metropolitano Dom João de Resende Costa.

Sua personalidade encantadora e sua bondade cristã eram ressaltadas por quem com ele conviveu, notavam nele cativante simpatia, espírito aberto, homem íntegro e generoso, principalmente com os menos favorecidos, graças a sua consciência evangélica e espontânea alegria.

Foi muito homenageado em Pará de Minas, sua terra natal, tendo seu nome dado a várias bibliotecas e a uma das principais avenidas da cidade.

anteriores e ingressou na Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais (atual UFMG), pela qual veio a bacharelar-se em 1941.

A esse tempo entrou para o serviço público estadual, na Secretaria da Educação, onde alcançou o cargo de Técnico de Educação e permaneceu em atividade de cerca de 33 anos. Ali chefiou o Departamento de Ensino Primário (1950) e o Departamento de Educação (1961-1964), e desempenhou as funções de Secretário de Estado em 1965.

Iniciou-se no magistério superior em 1950, como professor-fundador da Faculdade Mineira de Direito, hoje pertencente à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Na mesma instituição foi diretor por 10 anos consecutivos e professor titular de Direito Romano até 1970. Lecionou, ainda, Sociologia nas Escolas de Serviço Social e de Enfermagem e na Faculdade de Filosofia da mesma Universidade.

Aprovado em concurso de Direito Romano na Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais em 1951, regeu sucessivamente, até falecer, as cadeiras de Introdução à Ciência do Direito Público, Filosofia do Direito, Direito do Trabalho, Direito Civil e Direito Romano, História do Direito e Estudo de Problemas Brasileiros.

De 1955 a 1958, durante a gestão do Prefeito Celso Mello de Azevedo, dirigiu o Departamento de Educação e Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Nomeado, em 1961, Diretor-Geral do Departamento Nacional de Educação, mas não chegou a assumir o cargo. Membro do Conselho Estadual de Educação desde sua criação, integrou as Câmaras de Ensino Médio e de Planejamento e Normas até a véspera de seu falecimento.

Eleito para a Academia Mineira de Letras, em sucessão do historiador Salomão de Vasconcellos, em agosto de 1966 empôsso-se na cadeira n° 6, patrocinada por Bernardo Pereira de Vasconcellos. Pertenceu também à Academia Municipalista de Letras de Minas Gerais, ao Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, à Sociedade Brasileira de Romanistas e à Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.

Jornalista profissional desde 1944, fez parte do quadro de redatores de *O Diário*, matutino de inspiração católica que se editou em Belo Horizonte de 1934 a 1965; colaborou em vários órgãos das imprensas mineira e paulista, e dirigiu a Revista da Faculdade de Direito da Universidade Católica de Minas Gerais.

Além de ensaios em revistas, publicou os livros *Patrícios e plebeus*, tese de concurso, (1949); *Temas e figuras*, coletânea de estudos de Sociologia, Filosofia e Religião (1949); *Presença de Vila Rica*. Belo Horizonte: Edições Movimento-Perspectiva, 1965; *Literatura infantil* (1971); *Moral, Direito, Profissão* (1971); *Em louvor de Pitangui* (1971); *Manoel Thomaz de Carvalho Britto* (1972); *O primeiro mestre* (1972); *250 anos de música em Minas* (1974); *O direito de ser feliz*. Belo Horizonte: Editora Lemi, 1971; *Rui, tribuno do povo* (1979). Deixou inédita uma *Breve história do Direito*. São ainda obras suas, publicadas após ter falecido, *Varanda 36* e *Pequeno ofício de esperança*.

## BENITO BARRETO E A INCONFIDÊNCIA MINEIRA\*

Ângelo Oswaldo de Araújo Santos\*\*

### INCONFIDENTES DE ALMA E OSSO

*A Saga do Caminho Novo* compõe-se da trilogia em que o romancista Benito Barreto dá vida à Conjuração Mineira de 1789. Conhecido a partir de controvertidas interpretações apuradas pelas circunstâncias históricas, o episódio sempre atraiu o interesse de ficcionistas e poetas. Agora, rende-se ao enredo surpreendente e fascinante que lhe atribui o engenho de Barreto, debruçado sobre o teatro dos acontecimentos como espectador pronto para entrar em cena.

O primeiro volume, *Os idos de maio*, compreende o trecho crítico no qual se desfaz a conspiração, na rede de delações e prisões que se estende pelo Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais, como o chamou Pedro Nava.

Narrada a queda, hão de vir, em seguida, os volumes dedicados ao terror e aos despojos. O terceiro se passa no Rio de Janeiro, local do desfecho trágico da epopeia do "animoso alferes" evocado por Cecília Meireles.

Benito Barreto galopa pela Estrada Real, e o real, para ele, são os dias de diluição do sonho mineiro dos conjurados de 1789, os idos de maio do ano terrível. Insurge o autor em meio à trama, acompanha as personagens nas suas tribulações, vê a conspiração arruinar-se, enfrenta o terremoto que se seguiu à denúncia.

Presente, de fato, nos caminhos de Minas, ele se desloca agilmente, à procura de luz na escuridão silenciosa do interdito. Parte da ilha do Governador, onde se urde crucial envolvimento, rumo ao porto da Estrela, para subir a serra, pousar nas estalagens, escutar os rumores, penetrar nos labirintos da surda revolta.

Encontra personalidades que se esconderam nos interstícios da notícia histórica, desvela a participação que tiveram no curso trepidante daqueles momentos de angústia e aflição, anota-lhes as razões, recompõe os itinerários da gente ensandecida pela opressão e arrastada pelo delírio da liberdade.

Um grande romance nasce dessa devassa assombrosa. Quem imaginaria o irmão Lourenço, o misterioso eremita do Caraça, envolvido nos capítulos mais

\* Transcrição das Apresentações dos quatro romances de Benito Barreto sobre a saga da Inconfidência Mineira.  
\*\* Jornalista, escritor, prefeito de Ouro Preto. Da Academia Mineira de Letras, ocupa a cadeira n° 3.

intrincados da rebelião nascente? E mestre Lisboa, o escultor genial, buscando, com seus ferros de entalhar, destruir os grilhões da colônia?

Toda aquela gente fala. São as vozes de Minas. O autor oferece aos leitores a audição perfeita do velado parlatório em que se transformou a capitania rebelada. As personagens se movem nas palavras, cuja “estranha potência”, como diz o Romanceiro ceciliano, sustenta a dimensão fabulosa que o movimento alcança na ficção de Benito Barreto.

O escritor José Castello, certa vez, recorreu ao desabafo de uma amiga para concluir que as palavras “servem só para nos distrair da incerteza”. Ao navegar nesse mar de palavras em que se afundam os protagonistas da tormenta, Barreto transforma o enigma do verbo inconfidente numa sonora certeza: tudo isso foi o que eles na verdade disseram.

“Essas vidas, em que se enraizam as nossas e a nossa formação como povo, a que se deram, em sacrifício, muito significam para mim”, contou-me o romancista, em emocionada confiança, ao explicitar os motivos que o levaram à Saga do Caminho Novo. Longos anos ele dedicou ao trabalho, trazendo para suas páginas os inconfidentes de alma e osso. E sua viva voz. A primeira parte anuncia a grandiosidade do conjunto. Benito Barreto torna a Inconfidência Mineira uma história da nossa gente e nos enche de prazer com a leitura dessa memória encantada.

## A PAIXÃO DA INCONFIDÊNCIA

A Inconfidência Mineira é tema que desafia não só os historiadores, porquanto instiga, intrigantemente, a imaginação dos poetas e escritores. Invade a seara da ficção com a desenvoltura própria dos acontecimentos históricos de cuja intimidade todos privamos e que, por isso, estão aptos a se reinventar continuamente, enquanto quedamos crédulos, mais ainda seduzidos pelos protagonistas de uma história que é nossa.

Aceitamos, de bom grado, a ideia de já termos virado partícipes da trama. Somos testemunhas dos fatos e compartilhamos com o narrador os seus segredos, comprovando, na emoção da leitura, a autenticidade do relato no epicentro da saga. Preferimos o romance ao compêndio historiográfico.

E isso vai longe. Leia-se Abelardo Arias, escritor argentino que, fascinado pela Conjuração de 1789 e pela figura do Aleijadinho, enredou-os numa epopéia que se publicou em Buenos Aires, faz pouco mais de trinta anos. Entre os autores montanhese, Gilberto de Alencar e Maria José de Queiroz nos falam do Tiradentes como se ele estivesse à nossa espera, na estalagem da Varginha do Lourenço, ou em disparada nos versos de Cecília Meireles como um centauro apaixonado, ou ainda cuspidando sangue na palavra abrasiva em que arde a elegia de Dantas Mota.

Benito Barreto radicaliza o mergulho na Inconfidência. Raro encontrar-se tamanha imersão nesse quadro histórico. Ele desce às profundezas do mar de

montanhas, navega nas nuvens barrocas, desembesta pela Estrada Real, volve do Rio ao Caraça, contorna o Sapucaí, vara o Mato Dentro e sobe ao Serro do Frio, entrecorta os campos del Rei até Prados. E ressurge na soleira da Casa dos Contos de Vila Rica de Ouro Preto, exausto, mas arrebatado e delirante como o Alferes.

Depois do primeiro livro sobre as Minas do final do Setecentos e sua estremecida conspiração libertária, o escritor volta à cena da rebeldia. Adentra as casas trancadas, escancara vedadas janelas e flagra o contratador João Rodrigues de Macedo nos umbrais da prisão e no milagre da alforria. Dona Bárbara Heliadora Guilhermina da Silveira o esperava para esse grande acerto. Todos estão embuçados. É o terror. Descortina-se o pesado véu das viúvas, para que seus rostos esqueléticos reflitam, como sudários, o drama do abandono, depois da delação e do exílio. A tortura dos heróis lateja no corpo dorido dos que ficaram, o ostracismo se internaliza naqueles que se exilaram em suas próprias moradas. Marília, menina noiva morta viva, as viúvas renascidas, Bárbara, Hipólita Jacinta, Rita Quitéria – as mulheres tomam o lugar dos acorrentados, as musas viram guerreiras em defesa da vida.

O romancista projetou, inicialmente em três, mas já agora em quatro grandes lances, o resgate da tresloucada aventura dos mineiros, matéria tremenda da *Saga do Caminho Novo*. Depois de *Os idos de maio*, com as convulsões do conflito iminente, Barreto estende, nas páginas de *Os bardos e as musas*, segundo painel do quarteto, as visões do pandemônio em que transformou a Capitania sitiada.

João Rodrigues de Macedo, construtor da elegante e faustosa mansão da rua de São José, transformada em prisão dos bardos, atravessa a noite de Vila Rica. Será que apenas o brazilianista Kenneth Maxwell iria suspeitar de seu comprometimento? Benito Barreto surpreende Macedo no redemoinho, cola-se a ele e o acompanha para conduzi-lo ao seu verdadeiro papel na cena.

Os romances do “quattor” inconfidente têm o ritmo sedutor dos folhetins e novelas, na sucessão dos episódios palpantes em que a gente mineira prepara e vivencia a revolta. Viúvas e bardos conversam agora conosco e nada escondem sobre os secretos caminhos por onde se homiziou a liberdade, perseguida pelos dragões e seus viscondes. São mulheres e homens que deram à luz um país e seus gerais, imenso como um mundo novo.

## SINAIS, SINOS E SINA DOS INCONFIDENTES

Em *Toque de silêncio em Vila Rica* o escritor Benito Barreto alcança o terceiro movimento da grande sinfonia em que envolve a Inconfidência Mineira, transformado no maestro que conduz os andamentos ora a tons sombrios e sinistros, ora a serenitas e breves fugas ou alegros logo rompidos pelo dobre severo e de lúgubres sinos. Ele se entregou ao tema, apaixonadamente, e do primeiro livro não tardou a passar ao segundo, concluindo, sem demora, o terceiro tomo, já a

caminho do quarto romance. O extenso painel levantado pelo ágil ficcionista projeta a saga da conspiração que se enredou na constelação dos arraiais e no cipoal das estradas da Capitania das Minas e em sua capital, no ocaso do século do ouro.

Matéria de notáveis contribuições à poesia, à literatura, ao teatro e ao cinema do Brasil, bem como às artes plásticas de Pedro Américo a Portinari e João Câmara, a *Inconfidência* de 1789 recebe de Barreto uma abordagem surpreendente. Os lances que despertam os mineiros para o sonho da liberdade, os embates do cotidiano no labirinto das montanhas, a trama sutil da rebelião e a resposta implacável da Coroa, as personagens centrais da tragédia, os bardos e suas viúvas, os senhores de mina e os lacaios, os letrados e seus pérfidos francesismos, tudo e todos se fazem ouvir, em meio ao silêncio pétreo no qual os mergulha o surdo rancor da metrópole.

Do Fanado das Minas Novas às campinas da Campanha do Sapucaí, das capistranas do Tijuco ao porto real do Rio das Mortes, de Norte a Sul, estremece a alma sobressaltada dos mineiros, sob o peso das armas lusitanas.

Ecoam pela formosa casa dos contratos reais e residência de João Rodrigues de Macedo as árias mais terríveis do concerto. Edifício nobre e elegante, em que se imprimem as marcas do galante rococó, no princípio da rua São José, onde pouco adiante tem moradia o "feio e espantado" alferes Tiradentes, a Casa dos Contos é baluarte e prisão, observatório e palco de encenações insuspeitadas, refúgio e patíbulo.

O doutor Cláudio Manuel da Costa vai ser encontrado sem vida, no cômodo da escada. Perguntar-se-á se foi suicídio ou assassinato, enquanto todos fingem de morto nas alcovas do assombrado mundominas. O contratador Macedo, sorvendo goles de quinado, vaga pela noite abissal que invade o seu palácio; na contramão da história perdida.

Prisão dentro da prisão em que se tornou Ouro Preto por inteiro, cárcere dentro do cárcere que é Minas, no desterro chamado Brasil, nada escapa ao toque de recolher. Os denunciados pelos alcaguetes do Visconde de Barbacena contaminam todos os moradores com o estigma do crime de lesa majestade, e a capitania se vê em estado de sítio. O corpo do poeta atravessará a cidade fantasma enquanto um uivo haverá de traduzir o estremecimento de seu povo, num alucinante toque de silêncio no imenso calabouço.

O título da obra refere exatamente esse clímax, na sucessão de momentos que comovem e enternecem, tanto quanto perturbam e instigam o leitor, agora plenamente familiarizado com a legião de personagens que transitam pelos romances de Benito Barreto. São gente de verdade, habitantes da sede da desmaia-da província, pessoas que acorrem ao brado dos bardos e acolhem suas viúvas, povo silenciado pelo toque da espada dos dragões, trazendo porém na garganta o eco das palavras espalhadas ao vento pelo rebelado Tiradentes.

## MORTE E RESSURREIÇÃO NA INCONFIDÊNCIA

A *Inconfidência Mineira* é drama que, na obra do historiador ou do poeta, jamais se esgotará. Benito Barreto, romancista de fôlego largo, embrenhou-se de tal modo na trama da conjura que nem em cem anos, como previu o Tiradentes, conseguirá desfazer o nó dessa meada. Enquanto se reviram os documentos da conspiração e, sob o crivo severo da historiografia, novas visões se esclarecem, o escritor desarmado avança pelos caminhos coloniais guiado por toda uma gente que não morre, como as personagens do mexicano Juan Rulfo, mas se mantém ativa na vigília de acontecimentos que se recusam ao desfecho.

Assim é que os painéis em quatro se desdobraram, desde os primeiros instantes em que Benito Barreto se meteu no meio da conspiração de Minas, já no Rio de Janeiro, a fim de espreitar a revolução que se engolfava em ventos vindos do Norte da América e da Europa. Já no último volume, ele apresenta a quarta estação da dolorosa via histórica, acolhendo o leitor na fase que sucede ao desmanche do movimento pela prisão dos cabeças, graças à rede de denúncias urdida pelo vil Joaquim Silvério dos Reis. Na verdade, há um tríptico articulado dentro do novo romance, e três livros poderiam ser aqui tomados de modo autônomo.

O Visconde de Barbacena comanda a Batalha do Breu, uma operação obsessiva para eliminar os numerosos garimpeiros armados até de catapultas que empreendem a guerrilha contra o governo da Capitania. De sua parte, Barbacena almeja vir a ser o Vice-Rei, enquanto os insurretos encontram ânimo na legenda dos prisioneiros. Isidora, uma figura iluminada, sacrifica-se no duro embate. O Padre Rolim, vigário de Diamantina, mas amante de La Tosca, mulher de seu irmão, e da filha de Chica da Silva, a bela mulata Rita Quitéria, assume o protagonismo de largo trecho da narrativa.

Padre Inácio Nogueira Lima, personagem que abre o primeiro livro da tetralogia, deixa aflorar, no Rio, a vida dos conjurados no cárcere e toda a movimentação dos frades que acompanharam, com Frei Raimundo Penaforte, os últimos momentos do Tiradentes. O terceiro ato encena a festa na Corte, com a qual os agentes da Metrópole vingam a resistência de Minas e humilham, no ritual macabro, o sonho insurgente da montanha.

Ana Mariana, Bárbara, Marília do Alferes, espera o cavaleiro à porta da Fazenda das Cebolas, na serra fluminense. Não mais o falante e sedutor oficial da Tropa Paga sobe a serra. É a perna do esquartejado que será espetada em poste de ignomínia no pátio onde tantas vezes pisou forte, com o coração estremeado, e sua voz ecoou em juras de amor e libelos de libertação.

Como abandonar esses mineiros obcecados pelas ideias regicidas e heréticas da França, como sair do tempo que não passa, como escapar às maldições da Rainha louca e aos esconjuros do Alferes?

Benito Barreto nos faz vencer a Mantiqueira, rumo ao Espinhaço, seguindo Irmão Lourenço, o misterioso eremita do Caraça, e a Cabeça, para que, na lerteza dos passos da escolta, ruminemos as ideias e as ideias dos ideais que permanecem para sempre.

Despojos: a festa da morte na Corte, o quarto livro, aparece exatos 220 anos após a execução de Tiradentes, no Largo da Lampadosa, em meio ao triunfo preparado pelo Vice-Rei Luís de Vasconcelos. As pompas do poder vitorioso fecham o ciclo das narrativas de Benito Barreto sobre a Inconfidência Mineira, mas as ramificações das consequências do implacável martírio talvez ainda levem o autor a alguma outra peregrinação reveladora. Quem andar pela Estrada Real ou atravessar uma vila do ouro, de agora em diante, não deixará de ouvir a voz de Barreto, como se fossé a do próprio Tiradentes, a cantar a paixão da liberdade.



## EPIFANIA DE AMOR, SEGUNDO CLARICE

Elizabeth Rennó\*

### O NOME

A partir dos primeiros parágrafos, o conto "A menor mulher do mundo", de Clarice Lispector, nos faz relacionar o buscar mais fundo com uma busca do próprio eu e dos mistérios do inconsciente.

Assim, Michel Pretre, homem do mundo, "como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa", descobriu o que procurava, quando mais fundo ele foi, "uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada, grávida", "a coisa humana menor que existe". A imensa satisfação, a chegada à "conclusão última", "a tanta estranha graça", foi por ele ocultada e, como no conteúdo manifesto do sonho, distorcida, e na perturbação de "sua alma desvairada", informou à imprensa que ela era "escura como um macaco".

No seu conflito, dividiu-se entre um sentimento terno, atraído pela estranheza daquele ser, expresso num desejo que precisa reprimir, e a sua função: "classificá-la entre as realidades conhecíveis".

Para o pensamento mítico, o eu do homem e sua personalidade acham-se unidos ao nome, numa identidade essencial entre a palavra e o que ela designa.

De um acessório de posse pessoal, o nome pode desenvolver um outro significado maior. Entre os esquimós, considera-se que o homem se compõe de três partes: corpo, alma e nome.

Noutro sentido, a unidade e a unicidade do nome não compõem somente o signo dessa unidade e unicidade da pessoa, mas a constituem realmente, pois o nome é que faz do homem um indivíduo. Sob a lei romana, os escravos não tinham direito a nome, porque não podiam funcionar como personalidades independentes.

O explorador então:

"Sentindo necessidade imediata de ordem e de dar nome ao que existe e com uma delicadeza de sentimentos de que sua esposa jamais o julgaria capaz, disse - "Você é Pequena Flor".

\* Escritora. Coordenadora da Universidade Livre da AML. Ocupa a cadeira nº 21 da Academia Mineira de Letras.

## A PALAVRA

Lembramos, com Cassirer, que a Palavra, pelo seu caráter de arquipotência, dá origem a todo o ser e a todo o acontecer. As formações verbais aparecem como entidades míticas, providas de determinados poderes. Há uma relação entre a consciência linguística e a mítico-religiosa. Nos relatos da Criação, em quase todas as grandes religiões, a Palavra está sempre unida ao Criador ou pode representá-lo.

Na teologia egípcia, o deus criador Ptá possui o poder primordial “do coração e da língua”, através do qual ele produz e dirige todos os seres vivos, homens e animais.

Deus usou a Palavra como instrumento de criação do mundo: “Fiat Lux” e a Luz se fez.

No mito há uma relação fundamental com a linguagem expressa por imagens.

No caos, tempo anterior em que as coisas não eram nominadas e à criação, a palavra é a mediadora e é o discurso que une “a informe base primeira à forma do ser”.

O homem da sociedade mítica comunicava-se com o mundo por símbolos. O mundo se revelava a ele como uma linguagem através das plantas, do sol, dos animais. Ele não se sentia enclausurado, pela comunicação que mantinha com este mundo transparente. Possuía uma concepção trágica da Vida pela significação religiosa que descobria nos acontecimentos, na crueldade, na tortura ou na morte.

Como parte deste discurso e do preenchimento de sua continuidade e verdade, está o inconsciente, segundo Lacan. “A lei do homem é a lei da linguagem e do significante que o impregna integralmente”.

Lacan escolheu o Evangelista, quando cita: “É o Verbo que se encontra no início e não a ação”.

“O homem fala, mas o símbolo é que o constitui”. A Palavra é a dimensão essencial num processo de análise. Mallarmé, antes de Lacan, estabelecia a diferença essencial entre a palavra plena, que traz a verdade e a palavra vazia, que é som de morte.

Para Freud, o sonho tem a estrutura de um enigma. A hipnose não é apenas uma reprodução do passado, mas a sua verbalização. Os meios da psicanálise são os da palavra enquanto confere um sentido às funções do indivíduo, e seu domínio é o discurso concreto, enquanto campo da realidade: suas operações são as da história, enquanto constituinte da emergência da verdade no real.

O viver dos likoualas, povo ao qual pertence Pequena Flor, situa-se entre dois opostos: um lado paradisíaco, um cosmos em início, como seres livres desde o nascimento, nos seus misteres primitivos do colher e caçar o que a natureza lhes fornece e o medo do extermínio por uma raça mais forte e antropófaga que os ameaça a uma volta ao caos.

A pequenez desse povo manifesta-se em todos os aspectos, “a linguagem é apenas o essencial”, usam poucos nomes, “chamam as coisas por gestos e sons animais”. “Como avanço espiritual têm um tambor”, que lhes fornece o som para as suas danças. O mais alto grau de felicidade concentra-se na “inefável sensação de ainda não ter sido comido”.

É ainda um alvorecer, um início de formação do ser que se esboça e cujos caracteres estão em evolução. Um passo apenas em direção ao racional.

## A EXPRESSÃO DO DESEJO

A “tanta estranha graça”, que se representou no pequeno ser, fez com que “o coração do explorador batesse”, pois ali estava uma mulher que “a gulodice do mais fino sonho pudera imaginar”. Observando aquele ser humano “maduro e grávido” e que rija pela primeira vez, “ele sentiu mal-estar” – em vez de curiosidade, exaltação, vitória, espírito científico – que já experimentara, numa gradação.

Pequena Flor ria porque se sentia feliz, tinha o riso de quem não fala, fruía o ainda não ter sido devorada. O “riso bestial” era delicado como a alegria e atrapalhou o explorador. Ela quis transparecer, na sua satisfação, o Amor que sentia pelo explorador e para quem continuava a ser propriedade, gulodice, comida.

Aqui, podemos relacionar esse “sonho acordado” do explorador com a colocação de Freud na análise do modelo do sonho. Ele coloca o desejo como o componente de formação de todos os sintomas.

Lacan faz do desejo o próprio objeto da investigação científica. “O desejo se realiza no além da solicitação, no que pode podar a necessidade, mas se constrói também no seu aquém, como condição de presença e de ausência.” Evoca a privação do ser sob as três faces do vazio: a solicitação do amor, do ódio (a negação do outro) e do inefável (o que se ignora em sua busca).

O desejo, enraizado no imaginário, é o desejo de um Outro, mas também de um outro desejo: o de fazer com que seu próprio desejo seja reconhecido pelo Outro. Para Lacan, o desejo do homem é o desejo do Outro.

Sobre o querer-possuir e o não querer-possuir, assim diz Barthes: – “E se eu continuasse a querer (embora secretamente) conquistar o outro fingindo renunciar a ele? Se eu me afastasse para possuí-lo mais seguramente? “Assim: minha força está na minha fraqueza. Que o não querer-possuir fique pois impregnado de desejo por esse movimento arriscado; na cabeça tenho “eu te amo”, mas eu o prendo atrás dos lábios. Não profiro. Digo silenciosamente a quem não é mais ou ainda não é o Outro: me impeço de amar você.”

Pequena Flor, na sua pequenez, não poderia, no entanto, abrigar um sentimento tão grande como o Amor total, pleno, consciente. Ela amava tanto o explorador, como o seu anel ou a sua bota. Ela estava reduzida à profundidade, à

conotação do que o Amor representava na sua floresta úmida: não ser comido; era rir de amor a um anel que brilha.

Pequena Flor era o id, profundo, na internalização da natureza face à cultura do super-ego do homem que a caçara, a autoridade. A perturbação que o id provocou no ego, foi logo controlada: o explorador ajeitou seu capacete simbólico, que o recompôs na ordem requerida pelo seu super-ego e começou a inquirir a mulherzinha, por sinais ou algumas palavras da tribo, que ele aprendera a entender.

A resposta, pelo menos a que os olhos deram, foi a de que é “bom possuir, é bom possuir, é bom possuir” e a que “o explorador pestanejou várias vezes”.

Este riso quente e úmido marca o momento da epifania, sempre presente na obra de Clarice, momento da revelação, situado num limite do sagrado dentro de um espaço profano, em que o homem se conscientiza que uma coisa tão desprezível, e com tão poucos atributos, é um Ser, e pode conter em si uma atração maior sobre quem possui a onipotência.

## O ESPELHO

A aparição de Pequena Flor, cujo retrato foi publicado em tamanho natural nos jornais, provocou as mais diversas reações, em que todo um processo interior dos seres aflorou.

Assim é que numa casa, “um menino esperto teve uma idéia esperta: a de colocar a mulherzinha africana na cama do irmão para ver o susto que ele teria: — “A gente fazia dela o brinquedo da gente”. Isso lembrou à mãe dele, que estava em frente ao espelho, o caso que lhe contaram sobre órfãs de um colégio que haviam escondido da freira que uma das alunas havia morrido e brincaram com a menina morta, “dando-lhe comidinhas e banhos, a colocaram de castigo, beijando-a e consolando-a.”

É um fato observado a “cruel necessidade de amar e a malignidade do desejo de ser feliz”. “O homem se torna feroz no seu amor”.

Relembrando Freud, a ocupação favorita da criança é o jogo ou a brincadeira e nela é criado um mundo próprio, ligado às coisas visíveis e tangíveis, mas que se distingue da realidade.

O brincar é transformado em devaneios mais tarde. Em ambos aparece o desejo, embora de maneira diferente, envolvendo caráter, circunstâncias ou sexo.

O “sonho acordado” ou fantasia flutua em três tempos:

- uma impressão atual que desperta um desejo;
- a lembrança de uma experiência anterior em que esse desejo foi realizado;
- uma situação futura criada por essa realização, representando-a e culminando no devaneio.

O sonho, durante o sono, por outro lado, nada mais é do que fantasia em que os desejos reprimidos, alojados no inconsciente, expressam-se na distorção onírica, representando a realização dos desejos.

Este repositório imagético: “a caixa dentro da caixa, dentro da caixa”, pode ser encarada também como a comparação freudiana entre sonho e texto, com a observação de que nesse texto/sonho, há outros sonhos. Sendo o conteúdo manifesto o significante e o latente, o significado; funciona a condensação como metáfora e o deslocamento como metonímia.

Sono (Hipnos) e Morte (Tanatos), aparecem na mitologia grega como irmãos gêmeos. Despertar é voltar a viver e é Deus quem envia aos homens um mestre para despertá-los da ignorância, esquecimento e “morte”. No Gênesis, Adão, após o despertar, encontra Eva. O despertar é a anamnese, o reconhecimento.

Em várias religiões, gnósticas ou não, aparecem estas fórmulas em que a vitória sobre o sono ou a vigília prolongada constituem uma prova iniciatória. Os textos gnósticos salientam a queda da alma na matéria e o subsequente sono mortal. O gnóstico, embora esteja no mundo, não pertence a ele; é-lhe atribuída uma origem extra-terrestre. O despertar, para eles, é uma anamnese, quase uma epifania, em que os sofrimentos desaparecem e a História deixa de ser significativa. O que lhes importa, como início da sua existência, é o mito primordial.

A imagem do espelho, que aparece no conto e as imagens de violência que traz, fazem com que as relacionemos à teoria psicanalítica da formação da personalidade/individualidade. O espelho representa uma sucessão de espaços desdobrados, “uma profundidade vazia”, uma “transparência pura”. Possui uma função de contiguidade, é objeto substitutivo da escritura do indizível.

A face do espelho é a matriz e o esboço do que há de ser o ego; constitui uma identificação da criança com sua própria imagem e com a do outro. Representa, por outro lado, uma tensão agressiva: o ego é um outro e o outro, o alter-ego. Como exemplo, os jogos e brincadeiras das crianças de arrancar a cabeça das bonecas, que aparecem como temas espontâneos de sua imaginação.

Estas imagens de violência pertencem à fantasia do “corpo dividido”. Tem-se, então, o corpo próprio numa função de significante.

A agressividade é a tendência correlativa de um modo de identificação narcísico e que determina a formação do ego. A relação narcísica do indivíduo com seu ego se faz no registro do imaginário.

A etapa do espelho estabelece a distinção entre o imaginário e o simbólico: por trás da cena do espelho (imaginária), se esboça a cadeia simbólica. A ordem simbólica é constituída do sujeito e da cadeia significante, que forma a trama de um texto/tecido.

Duas redes de relações existem: a primeira é a do significante, estrutura do material de linguagem e a segunda, a do significado.

Para Lacan, o consciente é uma linguagem estruturada em que a metáfora e as festas que não pareçam atribuíveis à nossa vida psíquica consciente.

A metáfora talvez seja a figura que exprime o recalque, constituindo o inconsciente pelo ato que impõe ao significante: ser significado por outra coisa que não seja ele mesmo.

Voltando ao conto: outra reação se verifica na “perversa ternura de uma mulher pela pequenez da mulher africana”, e aconselha-se que “jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora”.

Verificamos que o brotar de todas as tendências agressivas das pulsões de morte, do que há de mais fundo, do inconsciente, foi provado por Pequena Flor, vinda também das profundezas da África Equatorial.

## A BELEZA

Os mitos apresentam situações em que a conexão nutrição/sexualidade se realiza. Essa relação, como fenômeno de caráter primitivo, é fundamentalmente biológica.

O sadismo pode ser visto como a forma anormal de fenômenos que pode ser encontrada nos começos da vida animal, como a sobrevivência ou o retorno atávico de um canibalismo primitivo. Nos contos primitivos populares, é uma constante o medo de ser devorado por criaturas demoníacas de grande beleza, que encantam seus amantes e depois se nutrem de sua carne.

Há aqui, porém, uma inversão: o medo de amar, (ser devorado), introjetado do cientista e o susto que a consciência desse amor lhe provoca, provém do objeto desse amor: uma criatura “de nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados e que parecia um cachorro”.

Nesse comer/amar reportamo-nos aos ritos primitivos, que como em toda condição humana, com suas provas, mortes e ressurreições, possuem um processo iniciatório.

O conto maravilhoso talvez tenha se convertido no “duplo fácil” do mito e do rito iniciatórios, na reatualização das provas iniciatórias ao nível do imaginário e do onírico.

O mito, que é para Barthes uma fala, é também um valor: o seu alcance é avaliado e determinado, bastando que se modifique o sistema no qual se insere.

O exótico corpo de uma mulher adquire uma nova conotação de Beleza pela sua estranheza e faz desencadear os sentimentos mais diversos.

“A beleza afirma-se, mas não se pode explicar. Tal como um deus (tão vazia como ele), apenas pode dizer: “eu sou quem sou”. Só pode ser mencionada sob a forma de uma citação; entregue a si própria, derivada de um código anterior, seria muda.”

Como seus atributos, aparecem a tautologia e a comparação. Na falta de um modelo ou de uma réplica é necessário silenciá-la, afirmar o código sem verificar a origem.

Pequena Flor é única, não existe modelo anterior, aparece pois na plenitude de sua graça ímpar.

## ARQUÉTIPOS

Dentro do critério classificatório de Jung, em que as imagens oníricas aparecem como símbolos que devem ser associados, procuramos relacionar alguns arquétipos a elementos do conto analisado.

O primeiro grupo, o da Sombra, que significa a parte negativa do mesmo sujeito, o inconsciente reprimido ou não assumido aparece na forma do homem Michel Pretre, no seu interesse de amor, revelação que deve ser sustada e nas manifestações já mencionadas nas pessoas a quem a figura de Pequena Flor provocou as mais diversas reações: no menino esperto, na mulher terna, na mãe, na noiva, e na mulher que fechou o jornal por não querer olhar uma segunda vez o “que lhe dava aflição”.

Pequena Flor, grávida, é como a Mãe Fecunda, outro arquétipo feminino, que pode chegar a proporções míticas: a Mãe dos Animais que mana leite e vida, tronco dessa mesma vida como as raízes da vitalidade, antes secas e rotas.

Escreveu a autora:

“... a própria coisa rara tinha no coração algo mais raro, assim como um segredo do próprio segredo; um filho mínimo. Metodicamente, o explorador examinou com o olhar a barriguinha do menor ser humano maduro”.

Como na Árvore Cósmica, ou no Tesouro, objeto precioso, inacessível e oculto, na significação da totalidade cósmica, da plenitude, aparece a figura estranha, primitiva, menor do mundo, como meta apetecível e difícil ou como conteúdo enriquecedor.

Pequena Flor não se reporta aos mitos de origem nem os revive, nas suas manifestações mais representativas, pois ela própria é o fator de origem, a iniciação, a representação de uma primordialidade.

## REIFICAÇÃO

Numa leitura ideológica, tem-se como um dos significantes, o conceito de “explorador”. É como coisa que se quer possuir, que o homem captura a menor mulher do mundo. Assim, longe de constituir uma libertação, o seu descobrimento é nova servidão. Esse acontecimento – o encontrar de uma criatura rara – satisfaz a vaidade do cientista e o seu desejo de onipotência.

As pessoas que vêem Pequena Flor também querem a posse dela: a mulher que rememora, o filho que fantasia, a noiva que sonha, a mulher que alimenta uma ternura perversa. Todos esses elementos caracterizam-se como símbolos míticos, na medida em que o mito é considerado uma linguagem. Funcionam também como arquétipos.

Paradoxalmente, porém, a coisa possuída e explorada, a menor criatura humana existente no mundo, passa do fundo de sua pequenez a ser também de-

tentora de um poder. Poder esse que a faz objeto do desejo no pensamento dos outros e que adquire pela força do Amor que, como agente é paciente, a reveste face ao explorador.

O ato de comer, nos ritos mágicos, representa uma continuação e um absorver dos poderes existentes no que se come. É um rito iniciatório sacrificial. Adquire-se, pelo conteúdo do que se come, poder e magia. De comida dos bantos, nos confins da África, passa a "gulodice" aos olhos do explorador.

Pequena Flor não chega a ser valor de uso ou troca ou mesmo força de trabalho. Fica abaixo deles, no código dos homens e da ideologia. Sua aldeia é uma comunidade homogênea, onde não existem separação de classes, preenchendo o ideal marxista. No seu viver tão primitivo, não se delinearam ainda as forças espirituais. Os seus mitos ainda não estão estabelecidos e a única manifestação de conjunto é o da dança ao som do tambor. Há apenas um começo, um viver o tempo original, numa unidade que se fundamenta.

De uma ascensão ilusória, de uma vida primitiva à exposição para a civilização, Pequena Flor continua a ser coisa explorada, comida, abjurada. Realiza, porém, o conceito marxista: a substituição do real pelo imaginário, considerando a ideologia como o reflexo do real, mas de um modo ilusório.

Lukács determinava a existência de duas degradações opostas: a do herói e a do mundo, que se caracterizam na busca dos valores na inautenticidade do conteúdo do discurso romanesco. Essa função romanesca é a transposição para o plano literário do cotidiano de uma sociedade individualista de produção para o mercado, onde aparece o valor de troca como mediador da nova realidade econômica.

Num processo de reificação, o explorador manipula e faz retroceder, como curiosidade exposta à curiosidade, a coisa explorada, que já se situava numa escala de valores degradada: a de animal não-racional.

"... tinha tristeza de bicho..."

"... a própria coisa tinha no coração, quem sabe negro também, pois numa Natureza que errou uma vez já não se pode confiar... algo mais raro: um filho mínimo".

No desejo de posse, de relação entre classe dominante e dominada, em que todos a querem, os sentimentos se mesclam e se mascaram:

"... O desejo de ter para si aquela coisa miúda e indomável, aquela coisa salva de ser comida, aquela fonte permanente de caridade. A alma ávida da família queria devotar-se."

"... Não ser devorado é o sentimento mais perfeito", pensava Pequena Flor.

Ou pensando com Barthes, reproduzimos os seus dizeres:

"Não se pode ultrapassar uma apreensão estável do real nem fornecer a um objeto que se pretende mistificar uma totalidade: ou é destruído pela penetração ou respeitado e conservado mistificado. A ideologia e o seu contrário são ainda comportamentos mágicos, buscados e aterrorizados pela dilaceração do mundo social e somos incapazes de conciliar o real e os homens, o objeto e o saber."

## CONCLUSÃO

Para Foucault, a psicanálise e a etnologia ocupam um saber privilegiado. A primeira, na dimensão do inconsciente, por uma relação de transferência, procura descobrir as representações do Desejo, da Lei e da Morte e a segunda, na relação particular de uma "ratio" ocidental com as outras culturas, contorna as representações que os homens, numa dada civilização elaboraram, sobre si mesmos, sobre significações depositadas na sua linguagem.

Propõe o cruzamento de ambas "como duas linhas diversamente orientadas: uma indo da elisão aparente do significado na neurose à lacuna no sistema significante, por onde esta vem a manifestar-se; a outra indo da analogia dos significados múltiplos (nas mitologias, por exemplo), à unidade de uma estrutura, cujas transformações formais libertariam a diversidade das narrativas. Elas não se articulam entre si, têm sua expressão em um ponto comum: o seu cruzamento perpendicular entre a cadeia significante, que constitui a experiência única do indivíduo, e o sistema formal, do qual se constituem as significações da cultura. Aparece aí o papel preponderante de uma terceira "contraciência", a teoria pura de uma linguagem representada pela linguística.

Daí, discute Foucault, a finitude do homem que, em relação a um determinado espaço e cronologia analisados, seria o sujeito da Cultura, enquanto Humanismo e o sujeito de si, enquanto "mestre da Linguagem".

Lévi-Strauss compara o pensamento mítico à ideologia política e considera mesmo a substituição de um pela outra, em nossa sociedade.

A estrutura dupla do mito, histórica e não histórica, explica como pode ele pertencer, ao mesmo tempo, ao domínio da palavra e ao da língua, na medida em que pode ser analisado e é formulado e ainda, oferecer o mesmo caráter de objeto absoluto.

Assim, o mito provém do discurso e está na linguagem e além dela.

Há uma relação entre a estrutura do mito e a dos sonhos, no que se refere a um tempo. Um mito diz respeito a acontecimentos passados: "antes da criação do mundo" ou "durante os primeiros tempos". Mas o valor intrínseco que se atribui ao mito provém de que esses acontecimentos, decorridos de um momento do tempo, formam uma estrutura permanente, que se relaciona simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro. Um fato histórico acontecido no passado é, pelas suas consequências, esquema dotado de uma eficácia permanente em direção a um futuro. Como já vimos, os sonhos também possuem essa relação espaço-temporal.

Em Mircea Eliade, encontramos:

"Na luta contra o tempo vivido, histórico, a literatura deseja atingir outros ritmos temporais e mergulhar num tempo estranho, imaginário."

Há resíduos, no homem moderno, de um comportamento mítico, na busca de um passado longínquo, de uma época primordial.

Nesta comparação que fizemos, longe de ser arbitrária pelo que pudemos comprovar, sobre os aspectos mais evidentes do relacionamento mito/ideologia/psicanálise e o seu encontro na literatura, exemplificando com os autores citados, exploramos o que o conto "A Menor Mulher do Mundo" nos ofereceu para esse fim pré-determinado.

Sempre "num segredo dentro de um segredo", "numa caixa dentro de uma caixa", busca-se o sentido das coisas.

Este conceito pode ser encarado num caleidoscópio, composto de vários pedaços de espelho que não refletem o real, mas espelham a continuidade do vazio.

Ou com Barthes: "O mito, como linguagem, exige a possibilidade de viver plenamente a contradição de sua época, que pode fazer de um sarcasmo a condição da verdade".

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. Mitologias, Difel, S.P, R.J. 1970.  
 BARTHES, Roland. S/Z, Edições 70, Lisboa, 1970.  
 BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Francisco Alves, R.J.: 1981.  
 CAILLOIS, Roger. Le mythe et l'homme, Gallimard, Paris, 1938.  
 CASSIRER, Emest. Linguagem e mito, Perspectiva, S.P. 1972.  
 CENCILLO, Luís. El inconsciente. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1970.  
 ELIADE, Mircea. Mito e realidade, Perspectiva, 1972.  
 FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas, MartinsFontes, S.P. 1966.  
 FREUD, Sigmund. Introduction à la Psychanalyse, Payot, Paris, 1947.  
 FREUD, Sigmund. Gradiva de Jensen e outros trabalhos, Imago, RJ. 1969.  
 GOLDMANN, Lucien. A Sociologia do romance, Paz e Terra. RJ. 1976.  
 LISPECTOR, Clarice. A menor mulher do mundo IN Laços de Família, Sabiá, RJ., 1973.  
 PALMIER, Jean Michel. Lacan, Melhoramentos, 1977.  
 STRAUSS - LÉVI, Claude. Antropologia Cultural, Tempo Brasileiro, 1975.



## GÊNEROS LITERÁRIOS: UM OLHAR ATUAL

Silviano Santiago\*

O fantasma de Rui Barbosa não estaria contente com o nome escolhido em Brasília para ocupar a presidência de sua Casa, situada no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Será que o notável jurista, à semelhança de Lázaro na tumba, poderia ressuscitar cá na Velhacap e conversar com a presidente Dilma Rousseff lá na Novacap? Elio Gaspari acredita que sim. Correios, telegrafia e telefonia são meios de comunicação mal talhados ao feitio das almas do além. Para concretizar o diálogo, o jornalista privilegia a Internet. Ela lhe empresta a fórmula de cabeçalho de e-mail que dá título a uma crônica estampada nos principais jornais brasileiros. Ei-lo: "De rui.barbosa@edu para dilma@gov". Segue-se o texto da crônica política, escrita e assinada pelo defunto jurista e formatada como se mensagem a ser comunicada à destinatária pelo provedor do jornal: "Estimada presidenta, o que a senhora quer fazer com a Casa de Rui, nome dado hoje ao que foi a Vila Maria Augusta, onde vivi de 1895 a 1923, é um caso de filhotismo republicano". E por aí caminha o e-mail do defunto proprietário à Presidente da nação, perdão, por aí caminha a crônica de Gaspari, cujo teor é obviamente político e, por isso, passível de discordância. Atiçado o gosto por questões atuais, limitemo-nos ao problema de gênero a ser debatido – a crônica.

Ao apagar a fronteira entre vida e morte e ao lidar de maneira brejeira com a flecha do tempo cronológico, a crônica/e-mail de Gaspari se intromete por entre os desvãos do mistério sagrado da Páscoa, a ressurreição, e lembra-as iconoclastas Memórias póstumas de Brás Cubas. Ao apagar as fronteiras entre as questões concretas do mundo político brasileiro e as ironias atemporais da ficção e ao tornar a atual Presidente da República figura cidadã, pedestre e cibernauta, a crônica/e-mail nos remete a capítulos do *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, por onde transitou o Marechal Floriano Peixoto, então antecessor de Dilma Rousseff.

Como nos ensinou Eduardo Portella na 2ª Bienal Nestlé de Literatura, realizada em 1986 sob a supervisão de Domicio Proença Filho: "desclassificada, a crônica não tarda a se impor como entidade inclassificável. Diria até que sau-

\* Escritor mineiro, reside no Rio de Janeiro.

davelmente desdenhosa das classificações”. Ao desconsiderar as regras retóricas que regem a escrita negra, impressa no papel-jornal, e abrir espaço para as normas eletrônicas, que regem a grafia na tela de computador, o mais desclassificado e inclassificável dos gêneros literários se ancora, paradoxalmente, no melhor da ousada tradição letrada brasileira.

A crônica política de Elio Gaspari invade a linguagem do ciberespaço e se apresenta como semelhante à “novela trash” do romancista e crítico argentino Daniel Link, intitulada *La ansiedad* (2004). Sobre o romance de Link informa o editor portenho: “Por primera vez en la literatura argentina, una novela explora sistemáticamente los universos de la comunicación electrónica: e-mails, chats y videoconferencias son los vehículos mediante los cuales las personas comunican sus anhelos y sus terrores en el mundo moderno”. Qualquer gênero literário, menor ou maior, nobre, burguês ou plebeu, desde que já regido por regras retóricas bem estabelecidas na República das Letras e consensuais, existe para que dialogue, se misture, se desenvolva e se enriqueça com os gêneros afins, ou não, que lhe são fronteiros, ou não. A fecundação textual é sempre intertextual, ou seja, mestiça.

“Quando o tio Sam pegar no tamborim / Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba / Quando ele aprender que o samba não é rumba / Aí eu vou misturar Miami com Copacabana / Chicletes eu misturo com banana” – cantou recentemente o ex-ministro da cultura Gilberto Gil. A composição musical de Gordurinha e Almira Castilho, uma espécie de manifesto teórico, nos propõe um alargamento do processo de composição da cultura erudita para a cultura pop. Se o compositor brasileiro misturar banana com chiclete, Copacabana com Miami, ele poderá compor um samba-rock de primeira. Um ritmo híbrido que, para puxar o tapete de Xavier Cugat e sua orquestra, mistura a banana de Jackson do Pandeiro com o chiclete de Elvis Presley. O inigualável Braguinha não mistura línguas e compõe “Yes, nós temos bananas”?

No ensaio “La pharmacie de Platon”, o filósofo da desconstrução, Jacques Derrida, compreende o apagão nas fronteiras por uma metáfora tomada de empréstimo à agricultura e, se bem me lembro do cuidado de meu pai com as roseiras da minha infância, à jardinagem. Derrida caracteriza esse apagão como efeito de greffe (de enxerto, em português). Na incisão de um broto em local devidamente preparado no caule de outra planta, segue-se uma segunda e diferente etapa de fecundação e de desenvolvimento das flores ou dos frutos. Tomada metaforicamente, a inseminação artificial proporcionada pela greffe vegetal, apaga as fronteiras entre os discursos, entre os gêneros literários, entre os ritmos musicais e entre as línguas nacionais, possibilitando que a imaginação criadora do artista rebelde – seja ele erudito, popular ou pop – passe a trabalhar de maneira híbrida, num misto de subjetividade objetiva e de anarquia respeitosa, num misto de tradição e de transgressão. As margens de um e de outro gênero (as da crônica política e as do e-mail, como no caso citado de Elio Gaspari), se transgredidas, produzem

a singularidade. O resultado está fora/dentro, dentro/fora. O significado está na barra. Esta significa invenção, transgressão e ironia, sempre problemáticas para as mentes e os espíritos conservadores.

A técnica do enxerto vegetal pode ser bem apreciada pelos olhos sábios de um lavrador (e também, se insistirmos na eficiência expositiva da metáfora, de um crítico literário): em duas ou três semanas, pode-se verificar se o enxerto ‘pegou’. Se o caule enxertado estiver bem verde, perfeito! retira-se a fita gomada que prendia o enxerto a ele. Mas se o caule estiver escuro ou seco, é sinal de que o broto foi rejeitado. Fracassou a enxertia, morreu a planta. Em outras palavras: o enxerto em si não é garantia da boa qualidade do produto híbrido. Em mãos pouco hábeis, é apenas uma técnica frustrante. Não foi o caso de meu pai e mestre nessas artes. Ele exibia no jardim de nossa casa, na rua Barão de Piumhi, em Formiga, as rosas mais invejadas e admiradas da cidade.

Voltemos no tempo. Elio Gaspari, Daniel Link e Gordurinha e Almira Castilho não são exemplos soltos e perigosos na história dos gêneros. Têm nobres e ilustres ancestrais na literatura clássica europeia.

No século 17 francês, Madame de Sevigné (1626-1696) não acreditava que a soma das cartas que de Paris escrevia ininterruptamente à filha – ao tempo em que esta estava casada com o Comte de Grignan e morava na Provence – poderia ter o peso e o valor de um romance como o genial *La princesse de Clèves* (1678), assinado pela amiga Madame de La Fayette. Cartas são documentos privados que não devem ser divulgados junto ao grande público e menos ainda comercializados. No entanto, a marquesa de Sevigné traça em suas cartas um panorama sensível e espiritual da corte de Luís XIV e dos salões mundanos parisienses, como o do restrito hotel de Rambouillet. Pela capacidade de observação da missivista, pela liberdade de estilo e pelo tom convenientemente familiar, pela sua originalidade enfim, as Cartas da marquesa de Sevigné, hoje recolhidas em livro, constituem uma das mais notáveis obras literárias do riquíssimo século 17 francês, et pour cause! Se o romance, como diz Stendhal em *Le rouge et le noir*, é um espelho que passeia pela estrada da vida a refletir o real, não tardaria que os pósteros da marquesa chegassem à conclusão de que a soma das cartas escritas pela dama francesa não diferiria das imagens espelhadas que cada grande romancista dramatiza na sua narrativa ficcional. Ainda que a ausência de premeditação artística comandasse a redação das inúmeras cartas familiares, Madame de Sevigné fornecia uma contribuição notável ao avanço da arte do romance nos tempos modernos.

O primeiro ficcionista em data a ser tentado pela primazia do modelo das cartas sobre a narrativa romanesca clássica, ou seja, a ser tentado pela questão do enxerto de gêneros que estivemos colocando nos tempos atuais, é o britânico Samuel Richardson (1689-1761) que publica em 1740 o romance *Pamela*, ou a Virtude recompensada, definitivo e notável exemplo de ficção epistolar na modernidade. Na ânsia da criação, Richardson deve ter perguntado: por que a

composição do romance, que seus contemporâneos como Daniel Defoe definem como mais propícia à descrição da ação dos personagens que à notação dos seus sentimentos íntimos e emoções, não poderia tomar de empréstimo as regras de composição definidas inconscientemente pelas 764 cartas escritas pela marquesa de Sevigné à filha Françoise-Marguerite? Depois de Richardson, a técnica narrativa do romance moderno europeu não seguiria apenas o cânone estabelecido pelos ingleses e codificado à perfeição por Gustave Flaubert no século 19.

Quarenta anos depois da publicação de *Pamela* e na vizinha França, Choderlos de Laclos (1741-1803), capitão de artilharia e até então conhecido como autor de versos de pé quebrado, escreve a um amigo: "Resolvi escrever uma obra que saísse do ramerrão, que causasse gritaria e ecoasse pela terra até quando dela eu tiver desaparecido". A obra projetada foi na verdade escandalosa e, por estar sempre a transgredir as fronteiras das mais diversas formas de manifestação artística, o seria pelos séculos afora. Trata-se do romance intitulado *Les liaisons dangereuses*, redigido sob a forma de cartas e traduzido ao português por Carlos Drummond de Andrade, o poeta de *Amar se aprende amando*. Publicado em 1782, logo saem duas edições sucessivas de *As ligações perigosas*. E mais sete edições do romance, todas piratas, porque sucessivos governos julgaram-no imoral e tinham decidido proibir sua circulação no país. Por quase um século o híbrido de correspondência amorosa e de romance libertino só era encontrado fora do recinto das livrarias. A mestiçagem dos gêneros sempre causa espanto junto aos poderosos do momento.

Laclos não poderia ter imaginado que o romance de forma transgressora e de conteúdo escandaloso teria uma das mais ricas descendências entre os cineastas nossos contemporâneos que, ao realizarem os mais variados enxertos nos respectivos works in progress, procuram alargar as fronteiras da estética cinematográfica. No caso em questão, eles procuram inseminar a narrativa do filme com enxerto tomado de empréstimo à arte da prosa de ficção.

Sabemos que os cultores da Sétima Arte têm sido sensíveis a todas as formas de manifestação artística e a todos os gêneros literários que escapam às maquinações e aos desígnios industriais de sua produção popular. As más línguas dizem que o título de nobreza do cinema vem da mestiçagem, ou seja, não vem da semente de Georges Méliès, que lhe é natural, mas da artificialidade dos enxertos que o inseminam de maneira inesperada, rigorosa e estranha. Talvez por ser a caçula das sete irmãs, a arte cinematográfica tem sua história afetiva entrecortada e confundida com os sucessivos flertes que manteve e mantém com o teatro, a ópera, a dança clássica e popular, as artes plásticas e, é claro, a literatura. *Streetcar named desire* (Uma rua chamada pecado) é de Elia Kazan e da dramaturgia de Tennessee Williams. *Don Giovanni* é de Joseph Losey, da música sublime de Mozart e do libreto de Lorenzo da Ponte. *Black swan* é do jovem cineasta Darren Aronofsky, da música de Tchaikovsky e da coreografia de Mikhail Fokine.

*Singing in the rain* (*Cantando na chuva*) é de Stanley Donen e dos malabarismos geniais de Gene Kelly. *Moulin rouge* é de John Huston e das figuras e cores dos desenhos e pinturas de Toulouse Lautrec. Eis alguns pouquíssimos e notáveis exemplos dos mais variados enxertos acatados e bem resolvidos pela indústria cinematográfica.

No caso de *Les liaisons dangereuses*, três grandes cineastas se aventuraram com sucesso pelas águas libertinas e híbridas do romance de Choderlos de Laclos. Refiro-me ao francês Roger Vadim, que o adaptou em 1959, tendo como estrela a admirada Jeanne Moreau. Refiro-me, ainda, ao britânico Stephen Frears, que lançou seu filme em 1988, e, finalmente, ao checo Milos Forman que, sob o título de Valmont, projetou nas telas do mundo sua arte e transgrediu a descendência feminina estabelecida pelo romance de Laclos. Acrescente-se. O romance epistolar *As ligações perigosas* foi capaz de sensibilizar as antenas criativas do dramaturgo alemão Heiner Müller. Tem, portanto, aquele algo mais que só as obras-primas da literatura oferecem. Muitos devem ter visto a encenação da peça *Quartet* (*Quarteto*), de Heiner Müller, dirigida por Gerald Thomas e interpretada à perfeição pela nossa diva Tônia Carrero nos palcos da Casa de Laura Alvim.

Mas o enxerto é muitas vezes encontrado – como no caso do romance *Pamela* – no abandono das regras retóricas que regem a escrita de determinado gênero literário. Um dos mais brilhantes contos de Ernest Hemingway, *The killers* (posteriormente levado ao cinema por Robert Siodmark), é escrito em diálogo. Como numa peça de teatro, o leitor de Hemingway conhece os personagens pela fala. Não há narrador, não há descrição do ambiente em que a ação se transcorre, não há retrato físico dos personagens, não se informa como estão vestidos. São assassinos, ponto, parágrafo. Por outro lado, os espectadores da peça *Our town* (*Nossa cidade*), de Thornton Wilder, devem lembrar que o texto teatral pode comportar um narrador, como se se tratasse de uma narrativa romanesca a se desenrolar no palco italiano. A cortina se levanta e é como se o espectador estivesse se adentrando pelas mãos do narrador no primeiro capítulo de romance. Não há cenário realista no palco. Surge o narrador/personagem, nomeado Diretor de Cena, e é ele quem descreve tintim-por-tintim os meandros da cidade onde se passa a ação da peça. Traem-se os olhos do espectador para atizar a curiosidade dos seus ouvidos. Já outros e muitos romancistas contemporâneos nossos submetem a leitores solitários obras de prosa de ficção formatadas à maneira de um script cinematográfico, ou à semelhança dos recursos narrativos da Internet. E voltamos ao primeiro exemplo deste texto.

No hoje clássico *L'âge du roman américain*, a crítica francesa Claude-Edmonde Magny demonstrou que o melhor da prosa norte-americana da geração perdida (refere-se ela a John dos Passos e a sua trilogia USA, William Faulkner, Ernest Hemingway e John Steinbeck) trazia como novidade o envolvimento da escrita romanesca com a técnica e a retórica postas em relevo pela narrativa cine-

matográfica russa e norte-americana. Mostrava como aqueles romancistas tinham abandonado a escrita introspectiva do romance de análise francês, em geral expressa pela primeira pessoa do singular, para, numa aproximação da narrativa por imagens do cinema, se adentrar por uma técnica de escrita objetiva, de que será exemplo o romance *La jalousie*, de Alain Robbe-Grillet, onde o gestual dos personagens é tão importante quanto a palavra que dizem. Com erudição e elegância, Claude-Edmonde mostra como o romancista norte-americano abandona os princípios intimistas de composição, oriundos da psicanálise, e aceita as regras ditadas pela visão behaviorista do homem, tal como expostas originalmente pelo psicólogo William James. Descrever o ser humano só pelo comportamento permitiu a William Faulkner, por exemplo, a invenção de personagens loucos ou tolos, como o rapazinho de *O som e a fúria*. Permitiu a Robbe-Grillet, expoente da “*école du regard*”, tratar o clássico sentimento masculino de ciúme pelas imagens da esposa ao lado do amante, que o olhar do marido traído captam. E também permitiu a todos os bons romancistas do gênero policial criar com respeito detetives e gângsteres, seres humanos desprovidos da mínima capacidade de introspecção crítica.

Fica para o final o tópico mais delicado e decisivo. Onde se apagam as fronteiras entre poesia e prosa. Serei temerário na escolha do artista transgressor. Devo falar sobre Charles Baudelaire. Sou temerário e, ao mesmo tempo, precavido. Com a ajuda alheia, pretendo revestir teoricamente o solo por onde meu texto caminhará. Para calçar a trilha onde poesia e prosa não se bifurcam – onde se apagam as fronteiras – escolho o crítico italiano Alfonso Berardinelli e, em particular, a coleção de ensaios intitulada *Da poesia à prosa* (Cosac Naify, 2007). Nela, opto pelo ensaio “Baudelaire em prosa”.

Já na abertura do ensaio, Berardinelli evoca o crítico francês Albert Thibaudet, endeusado pela geração de André Gide e hoje desconhecido de nossos universitários. É ele quem afirma que a poesia de Baudelaire se funda numa constante “*alliance avec la prose*”. Essa aliança (propõe-nos Berardinelli) tem raiz profunda. Está na “*parálisia letárgica da vontade*”, essência da personalidade enigmática de Baudelaire. O crítico reafirma a intuição de Thibaudet para registrar que, nos magistrais poemas de “*Les fleurs du mal*”, “nenhum conteúdo, nenhum dado real, nenhuma inquietação pessoal são transfigurados e superados sem resíduos prosaicos na forma poética [grifo meu]”. O gesto estilístico de Baudelaire, peremptório e genial, conclui o crítico, “*ergue-se sobre o caos de uma existência incapaz de encontrar uma ordem*”.

A ordem caótica da vida, o caos ordenado da poesia, a ambiguidade existencial e estética, a metamorfose ambulante fundadora da infelicidade do homem e da genialidade do poeta, foram detectadas em primeira mão por Jean-Paul Sartre. O filósofo francês encontra duplamente a razão na contradição. Sartre tem primeiro razão quando afirma que Baudelaire não teve a vida que merecia. Realmente, o poeta não merecia a mãe, as eternas angústias financeiras, o conselho de família, a amante avara, a sífilis, etc., etc. Mas também tem razão – continuo eu a

seguir o filósofo – quando afirma que o homem solitário que quer ser Baudelaire tem um medo pavoroso da solidão, nunca sai sem um amigo, aspira a uma casa, a uma vida familiar; o apologista do esforço é um abúlico, incapaz de submeter-se a um trabalho regular; o sedentário lançou apelos à viagem, aspirou à evasão, etc., etc. Ao final de análise que ousa encarnar a contradição baudelaireana como salvação e como enigma, fica a pergunta definitiva e insidiosa: E se Baudelaire tivesse merecido a vida que teve?

Berardinelli repete a pergunta definitiva de Sartre em proveito próprio e a responde de modo original. Do pensamento sartriano, ele extrai o rendimento indispensável para definir o lugar especial de Baudelaire na modernidade, lugar onde não se bifurcam a personalidade complexa e infeliz do poeta e sua produção poética genial. Pergunta Berardinelli: E se Baudelaire tivesse merecido a aliança da poesia com a prosa que por tantos anos quis evitar? Em Baudelaire o êxito é também o fracasso. O fracasso é também o êxito. Escreve Berardinelli: “Na realidade, Baudelaire sabe que fracassa como autor da própria vida, como esteta e como dandy, por isso deve vencer como poeta”. O êxito no fracasso, o fracasso no êxito serão ambos conectados por Berardinelli a um momento concreto e tardio da biografia de Baudelaire. Interessa ao crítico italiano saber a que Baudelaire se propõe ao começar a escrever os poemas em prosa mais ou menos nos mesmos anos em que conclui *Les Fleurs du mal*. À poesia se segue a prosa e é por isso que o crítico italiano pergunta: “Por que, com o correr dos anos e à semelhança do que acontece com o italiano Leopardi e o russo Puchkin, parece-lhe interessar mais e mais a prosa?” A resposta à questão (afiança Berardinelli) é um enigma para o próprio poeta. O enigma só se resolve com a realização do projeto em prosa por parte de um artista que, desde sempre, harmonizou a poesia com a prosa. Baudelaire é quem estabelece o cânone da prosa poética moderna.

Colocadas as peças no tabuleiro de xadrez dos gêneros, o crítico encaminha as suas para o xeque-mate. Ele não se faz esperar: “A prosa não é apenas aquilo que invade a poesia [de Baudelaire] perturbando-lhe o sonho de perfeição. A prosa é sobretudo o que sustenta [grifo meu] a poesia, conferindo-lhe uma estrutura de discurso que torna a escansão do alexandrino sintaticamente mais dúctil e equilibrada. A prosa não é instrumento do informe [idem] na regularidade do verso; é mistura e dissonância de tons, é energia intelectual. É isso que, mais tarde, levará Baudelaire a interessar-se pelo aperfeiçoamento artístico da prosa, da breve prosa ensaística, de divagação autobiográfica e crítica, [a oscilar] entre o diário íntimo e a alegoria”. Ao final da vida, a aliança da poesia com a prosa é o fundamento da aliança da prosa com a poesia, de que são exemplo os *Petits poèmes en prose* e os aforismos de *Mon cœur mis à nu*.

Sem a aliança da poesia com a prosa e da prosa com a poesia, como poderíamos nós admirar um poema como “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira, que apaga as fronteiras entre o trágico e o jocoso, entre o poético e o prosaico?

*Febre, hemoptise, dispneia e suores noturnos.  
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.  
Tosse, tosse, tosse.*

*Mandou chamar o médico:*

*– Diga trinta e três.*

*– Trinta e três... trinta e três... trinta e três...*

*– Respire.*

*.....  
– O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e  
o pulmão direito infiltrado.*

*– Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?*

*– Não.*

*A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.*

Como admirar o curtíssimo poema “Cota zero”, de Carlos Drummond de Andrade, onde a cidade, seus semáforos autoritários e suas máquinas endiabradas se adentram pela poesia parnasiana e a simbolista como um tsunami.

*Stop.*

*A vida parou*

*Ou foi o automóvel?*

*Stop, digo eu. Foi a conversa que terminou.*

*Sinal verde: a vida continua.*

*E em companhia dela a literatura.*



## LÚCIO CARDOSO, MALEITA E PIRAPORA

Zanoni Neves\*

### INTRODUÇÃO

Ao traçar o perfil de Lúcio Cardoso, M. Cavalcanti Proença afirma que, no romance *Maleita*, já transparece a “busca da consciência mais íntima” que será a marca da literatura de seu autor na maturidade. (1) Mas menciona também a importância do “vocabulário regional e (da) paisagem sempre atuante”, elaborando uma seção de notas para esclarecer o leitor sobre o significado de alguns termos e expressões regionais. (2)

Fundamentando seus estudos na interpretação psicanalítica, a Professora Ruth Silviano Brandão menciona a importância da função do pai, que “opera uma verdadeira travessia” na obra de Lúcio Cardoso: “Já em *Maleita*, seu romance de estreia, o leitor encontra a saga desse pai real e ficcionalizado, cuja ausência na vida familiar do escritor transforma-se em presença no branco da página e no imaginário da ficção.” (3)

Em que pese a relevância das diversas interpretações da literatura de Lúcio Cardoso, a perspectiva de nosso trabalho é a de interpretar o romance *Maleita* tendo em mente o regionalismo brasileiro. Tentaremos perceber os traços regionalistas que o caracterizam, embora estejamos cientes de que o autor não residiu em Pirapora, sendo o romance baseado em relato de seu progenitor – Joaquim Lúcio Cardoso. Mas é provável que tenha visitado Pirapora e a região antes da publicação de seu livro.

Assim, examinaremos nos segmentos deste ensaio algumas características e componentes que se destacam no romance como a paisagem, os tipos regionais, as relações de poder (o poder local), traços da cultura regional e do sistema de crenças, que remetem a essa vertente importante da literatura brasileira: o regionalismo.

No segmento “Região e realidade”, do capítulo dedicado a Franklin Távora, o Professor Antônio Cândido esclarece-nos:

\* Professor. Do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais.

“A virtude maior de Távora foi sentir a importância literária de um levantamento regional; sentir como a ficção é beneficiada pelo contacto de uma realidade concretamente demarcada no espaço e no tempo, que serviria de limite e em certos casos, no Romantismo, de corretivo à fantasia.” (4)

Em seguida, menciona a relevância da paisagem nordestina na obra de Franklin Távora. No segmento “Fundador de linhagem”, Antônio Cândido refere-se também à “linhagem ilustre” que se inicia com este autor - “culminada pela geração de 1930”. (5)

Mas, nessa importante vertente da literatura brasileira, deve-se incluir, antes da década de 1930, autores de outras regiões. Vejamos, a seguir, a opinião do Professor Alfredo Bosi:

“A linha mestra da República (com a exceção breve dos anos de estreia, militares) propiciou a consolidação das subculturas regionais, mormente daquelas que já dispunham de estruturas materiais e políticas sólidas ou em expansão. (...) A consciência aguda dos valores mineiros, paulistas, gaúchos - que deixa para a retórica da ideologia geral o vago amor à brasilidade - é traço cultural e emotivo que não encontrara condições felizes para expressar-se durante o Império.” (6)

O que se pode pensar acerca desta afirmação de Alfredo Bosi?

Pode-se inferir que as chamadas “subculturas regionais” - sobretudo, em Minas, São Paulo e no Rio Grande do Sul - ganham substância com o advento da República, sobretudo, em sua fase civilista. O autor menciona “a consciência aguda” dos valores regionais no texto de alguns escritores. Dentre esses, cita o mineiro Afonso Arinos que se destaca, sobretudo, mas não apenas, com a publicação do livro de contos *Pelo sertão* (1898). Deve-se acrescentar que a formação dessas “subculturas” bebe na fonte da cultura popular: resulta da apropriação, pelas elites intelectuais, de traços dessa cultura - costumes, vocabulário, casos. Mas outras características da ficção regionalista devem ser ressaltadas como a paisagem, o sistema de crenças (mitos, magia) etc. Ademais, os tipos regionais, integrantes de grupos sociais pertencentes às classes populares, já aparecem na prosa de ficção desse período da literatura brasileira.

A “geração de trinta” constituiu-se sob o influxo do romance *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, publicado em 1928. Segundo Otto Maria Carpeaux, esse livro “abriu nova fase na história literária do Brasil”. (7) Assim, “estava introduzido o engenho, a cana-de-açúcar, os cambiteiros, a sociedade patriarcal latifundiária, na ficção moderna” conforme o Professor Guilhermino César, que acrescenta:

...“a conjuntura econômica incerta, as carências da população, mormente na área da seca, o cangaço, a hipertrofia dos latifúndios, o coronelismo opressor, enfim, o marginalismo de consideráveis parcelas da população corria a fixar-se na literatura de protesto, de denúncia” (...). (8)

Pouco tempo depois, foram publicados outros romances regionalistas, relevantes para a literatura brasileira como *O Quinze*, de Rachel de Queiroz (1930),

no qual o tema da seca é abordado em profundidade. *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, veio a lume em 1932, revelando, junto com outros romances do autor, a vida social nos engenhos do Nordeste brasileiro bem como a introdução das usinas de cana de açúcar. Também foi marcante a contribuição de Graciliano Ramos - *São Bernardo* (1934) e o primoroso *Vidas secas* (1938) dentre outros.

É ainda Guilhermino César quem contribui para compreendermos a importância do regionalismo na literatura brasileira: “...o nosso romance, de 30 a esta parte, tem gravitado muito, talvez mais do que na era romântica, em torno das regiões.” (9) São incontáveis os autores que escreveram romances e contos inspirados nas culturas regionais, a partir dos anos 1930.

Publicado em 1934, *Maleita* possui traços significativos dessa linhagem tão rica e significativa da literatura brasileira.

Proposto pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss, o conceito de cultura que transcrevemos abaixo foi adotado neste artigo como recurso fundamental de interpretação, destacando-se a linguagem como sistema simbólico e suas relações com outros sistemas simbólicos:

“Toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos em cuja linha de frente colocam-se a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião. Todos estes sistemas visam a exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social e, ainda mais, as relações que estes dois tipos de realidade mantêm entre si e que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros”. (10)

## O RIO E O HOMEM

O protagonista do romance, que podemos inferir tratar-se de Joaquim Lúcio Cardoso, o pai do autor, faz um relato na primeira pessoa sobre tudo o que vê e o que vivencia como forasteiro chegando ao povoado de Pirapora em 1893 e lá permanecendo durante alguns anos. Ao aproximar-se do povoado, começa por descrever a paisagem:

E o rio surgiu. Profundamente sereno, ardendo aos últimos lampejos da tarde. Banhado de uma cor indefinível, cinza-verde ou cinza-avermelhado. Parecia uma coisa viva, rolando na areia da praia, diferente da calma que guardava no centro, como a lâmina incendiada de uma faca. (11)

Cenas das cheias do São Francisco foram descritas com precisão pelo autor como, aliás, podiam ser observadas em Pirapora, antes da construção da barragem de Três Marias: “Árvores partidas, raízes viradas para o alto, vinham na correnteza, de mistura com animais mortos e até pedaços de embarcações, colhidas pelo temporal.” (12)

A rapidez e impetuosidade das águas do Rio São Francisco solapavam os barrancos. As árvores que se encontravam mais próximas do rio eram arrancadas

inteiras e levadas pela correnteza. O fenômeno da “queda de barreiras” era muito mencionado na ribeira, antes da construção das barragens, pois colocava em risco pequenas embarcações. Em Pirapora ou em viagem a bordo dos vapores, era comum ver-se uma árvore com suas raízes para cima, descendo o rio.

Os animais mortos levados pela correnteza podiam ser vacas ou cavalos. Daí, a adivinha do folclore regional que, nos anos 1950, fazia parte das brincadeiras de crianças e adolescentes naquela cidade ribeirinha: “O que é, o que é? Um morto carregando um vivo?” A resposta era esta, que transcrevemos a seguir ou outra, semelhante: “Um boi morto descendo o rio com um urubu vivo em cima da carcaça.” (13)

É verdade que pedaços de embarcações podiam ser vistos descendo o rio como o autor descreve. Mas é importante acrescentar que era também possível avistar canoas ou paquetes inteiros levados pela correnteza. Nesse caso, a imprevidência de seus proprietários, não fazendo as devidas amarras das embarcações no barranco, podia causar-lhes sérios prejuízos, tendo em vista que canoas e paquetes eram seus instrumentos de trabalho, ou seja, instrumentos de trabalho de pescadores e roceiros. Estes últimos costumavam plantar no “lameiro das ilhas” – sendo naturalmente as canoas o meio de transporte que os levava até as ilhas.

Os que viajavam pelo São Francisco no período das cheias certamente tinham a oportunidade de ver cenas como esta, descrita pelo autor: “Árvores submersas balançavam vagarosamente as folhas que surgiam sobre a água.” (14) Vastas extensões de terra firme eram cobertas pela massa líquida. Árvores e arbustos ficavam submersos. Mas, a partir dos anos 1960, a barragem de Três Márias passou a controlar o regime das enchentes. Ainda assim, houve grandes cheias como a de 1979.

Vejamos, a seguir, a descrição da cachoeira de Pirapora: “A cachoeira rola com redobrado furor e a espuma subia tão alto como uma nuvem que descia sobre o rio.” (15)

Na primeira metade do século XX, antes da derrocada de trechos da cachoeira de Pirapora levada a efeito pelas britadeiras e pelos fabricantes de paralelepípedos, ouvia-se o barulho da torrente sobre as pedras a considerável distância, no período das chuvas e enchentes – ou, como se dizia, “no tempo das águas”. De fato, antes da construção da barragem, as cheias do São Francisco eram impetuosas. Do alto da cidade, no Bairro Santo Antônio, ouvia-se o rumor das quedas d’água.

Mas a leveza, a singela beleza propiciada pelo meio ambiente pródigo, apresentava-se aos olhos do observador atento: “O voo moroso das garças cortava a tarde mansa.” (16) Ainda hoje é possível contemplar o espetáculo das garças – talvez, em menor número – na cachoeira de Pirapora. Nas tardes, ao cair do sol, pode-se ainda admirá-las partindo em busca de abrigo.

Lúcio Cardoso menciona a “vasta extensão da praia” em Pirapora. (17) Dentre as belezas naturais da cidade, destaca-se de fato a Praia do Areião nas

proximidades do porto. Na área da cachoeira, as duchas completam as opções de lazer dos habitantes da cidade e de seus visitantes.

Esses pequenos detalhes fazem-nos pensar que Lúcio Cardoso esteve em Pirapora (e, talvez, tenha viajado em algum vapor) antes de escrever o romance *Maleita*. Mas, sem dúvida, aproveitou muito bem a narrativa oral de seu pai sobre o povoado.

É importante conhecermos, através da pena do autor, algumas características da paisagem humanizada – o homem em sua ação sobre o meio ambiente. Vejamos, a seguir, a descrição da chegada de um pequeno “gaiola”: “O vaporzinho vinha de longe lutando contra o rio. Defronte do lugarejo, pôs-se a apitar. Aquele silvo longo, doloroso, soava como um apelo, onde só o grito da ventania desabava de vez em quando.” (18) Esta descrição de Lúcio Cardoso faz-nos lembrar os primeiros versos da “Oração ao grande rio”, de Inácio Quinaud, o poeta que adotou Pirapora como sua cidade e lá faleceu nos anos 1950:

*Sobre o teu dorso, São Francisco imenso,  
Arfa o vapor, gemendo, trepidante,  
Num arrojo sem fim que, às vezes, penso  
Ver lutar um anão contra um gigante. (19)*

Proveniente de Juazeiro (BA), Quinaud trabalhou nos escritórios da CIVP - Companhia Indústria e Viação de Pirapora, empresa proprietária de diversos “gaiolas”.

Descrevemos a chegada e a partida dos vapores em Pirapora no livro *Na carreira do Rio São Francisco* (2006, Cap. XI).

Mas não apenas os “gaiolas” chegavam a Pirapora. O texto de Cardoso revela a presença de outros meios de transporte no povoado: “Os vapores entravam, apitando de longe... O cincerro das mulas chocalhava nas estradas, mais largas agora, onde também rinchavam os carros de bois de outros povoados...” (20)

O cincerro das mulas indica o movimento de tropas de animais de carga, que – diga-se de passagem – já haviam sido mencionadas por Richard Burton no povoado em 1867. (21) Vapores, barcas, carros de bois, tropas... Assim, a precoce vocação de Pirapora como centro catalisador do comércio regional e dos meios de transporte fica evidenciada no texto de Lúcio Cardoso.

Em outra oportunidade, analisamos a intercomplementaridade dos meios de transporte em Pirapora, inclusive quando chegaram os trilhos da EFCB - Estrada de Ferro Central do Brasil em 1910. O lugarejo evoluiu de um simples povoado nos anos 1890 para uma cidade-polo importante para o sistema econômico regional no século XX. (22)

Alguns vapores, ou “gaiolas” como prefere o autor, são citados nominalmente a exemplo do “Saldanha Marinho” e do “Mata Machado”, que – vale

acrescentar - pertenceram à Empresa Viação do Brasil, constituída na última década do século XIX. Barcas de figura movidas pela força física dos remeiros também foram mencionadas no romance *Maleita*: “Estrela Azul”, “Nossa Senhora da Vitória”, “Estrela do Norte”, “Esperança”, “Santa Maria”, “Sant’Ana da Lagoa”. Dentre essas embarcações, estavam registradas na Capitania dos Portos em Juazeiro (BA): a “Estrela do Norte”, a “Esperança” e a “Santa Maria”. (23)

Em sua viagem à Bacia do São Francisco, o engenheiro inglês James Wells legou-nos informações acerca das atividades de uma fábrica de tecidos em 1875: “Pela manhã, pusemo-nos de pé cedo para inspecionar a fábrica. A tecelagem recebe o algodão cru sem limpar, entregue na porta pelos camponeses, que cultivam pequenas plantações no vizinho Vale do Rio das Velhas.” (24) Essa fábrica localizava-se nas proximidades do córrego do Cedro, não muito distante de Curvelo (MG). Os bons resultados financeiros possibilitaram aos referidos empresários a ampliação de suas atividades, fundando outra fábrica. Assim, constituiu-se a Companhia Cedro e Cachoeira que ainda hoje atua no ramo da indústria têxtil.

O sucesso dos empreendimentos também tornou possível a fundação de um depósito às margens do Rio São Francisco. O povoado de Pirapora foi escolhido como o local ideal para a sua construção em 1894 conforme o Sr. Geraldo Magalhães Mascarenhas, que escreveu a história da referida empresa por ocasião de seu centenário. (25)

O protagonista do romance *Maleita* fora nomeado pela empresa para fundar o depósito em Pirapora. Assim, ficção e realidade aproximam-se uma vez que o Sr. Joaquim Lúcio Cardoso, pai do autor, de fato o fundou e administrou. No romance, o autor menciona “armazéns”. Vejamos um trecho de carta do protagonista, endereçada ao personagem Antônio Menezes, dirigente da fábrica sediada em Curvelo (MG):

...“e, conforme esperávamos, é este o ponto propício para fazermos os armazéns. Tudo é muito grande e os caminhos são muito largos, cumprindo somente que estudemos o meio de diminuir a distância. Precisamos que os vapores, já por si tão escassos, se detenham aqui para avivar o comércio, trazer mantimentos e levar correspondência. Espero também as sementes”... (26)

A fundação do depósito propiciou as condições para o incremento do comércio e do transporte de cargas: “O vapor descarregava sacos de mantimentos, bagagens, malas e caixotes, animais e ferramentas. Vinha tudo de mistura, arrastados pela prancha, amontoados em desordem no barranco.” (27) O “gaiola” fazia o transporte de cargas enquanto outras embarcações adentravam o porto para fazer o comércio ambulante: “Também se aproximavam barcos com mercadorias, negociando com os habitantes, a troco de moedas ou mesmo produtos do lugar, que iam vender mais adiante.” (28) Eram as barcas de figura (carranca) e os paquetes, cujos proprietários negociavam no varejo, praticando também o escambo, a troca de produtos. (29)

Outras características da paisagem humanizada são descritas pelo autor: “Nas cercas, as flores grandes das abóboras, ou as espigas louras do milho, balançavam saudando.” (30) As abóboras “brigando com as melancias por um palmo de areia da praia. Melancia, abóbora, mandioca...” (31) Estes eram alguns produtos das culturas de vazante. Conforme demonstraremos mais adiante, a fartura despertava a admiração dos migrantes nordestinos que chegavam ao povoado.

Mas Pirapora estava longe de ser um paraíso: “Aquele brilho – oh! – aquele brilho era o mesmo do homem que tombara vencido de sezão. Eu o pressentia ali, escarninho, o demônio da maleita, na guerra surda contra a vida.” A doença que devastava as pobres vidas de nativos chegara à casa do protagonista, à sua esposa: “(Elisa) Tremia toda, indefesa, vencida. Carreguei-a para a cama, sem saber o que fizesse, passando as mãos pela sua testa ardente, procurando um meio de afastar o suplício.” (32) A maleita (malária, sezão) é transmitida pelo mosquito do gênero anopheles, que habita áreas pantanosas.

O caráter letal da maleita são-franciscana também é mencionado por Guimarães Rosa, em *Sagarana*:

“Ela veio de longe, do São Francisco. Um dia, tomou caminho, entrou na boca aberta do Pará, e pegou a subir. Cada ano avançava um punhado de léguas, mais perto, mais perto, pertinho, fazendo medo no povo, porque era sezão da brava – da “tremedeira que não desamontava” – matando muita gente.” (33)

Era a famigerada “terça maligna”!!!

## OS TIPOS REGIONAIS E OS IMIGRANTES

Há diversas referências a grupos sociais, típicos da região, no romance *Maleita*. Individualmente, seus componentes quase sempre são anônimos identificando-se, em geral, pelo trabalho que realizam. Mas não deixam de ocupar um lugar importante no romance.

A piscosidade da Cachoeira de Pirapora foi descrita por viajantes do século XIX, por exemplo, James Wells:

Este lugar, pela abundância de magníficos peixes que a cachoeira deposita nos caldeirões das rochas (e só é necessário um menino com uma lança para obter qualquer qualidade ou tamanho de peixe que se queira) fornece a principal fonte de alimentação de seus habitantes (...). (34)

Lúcio Cardoso menciona os pescadores do povoado, descrevendo algumas modalidades de pesca:

“A pesca de tarrafa era feita na margem do rio.

O pescador esperava pacientemente que o tremer da água denunciasse se o cardume era de curimatás ou matrinxãs.

Então a rede se estendia rapidamente em círculo sobre a água e trazia, para a luz do sol, peixes miúdos que saltavam inutilmente dentro das malhas.” (35)

Os “peixes miúdos” pescados com tarrafas e manjubeiras podiam servir como “isca viva” para a pesca de grandes peixes como o dourado.

Vejamos, a seguir, outra modalidade de pesca mencionada pelo autor: “Quando pescavam de rede, entravam na canoa e iam procurar as grotas e os lugares propícios.” (36) Ou seja, o pesqueiro. Dependendo de suas medidas, as redes exigiam um maior número de homens para o seu manuseio e de canoas para levá-las aos lugares onde havia os cardumes.

Lúcio Cardoso explica que o anzol era utilizado “para a espera noturna do surubi ou dourado de quilos.” (37) Nos dias atuais, ainda se utilizam os anzóis nas “groseiras” (cordas com uma cabaça e linhas pendentes em cuja extremidade são colocados chumbada e anzóis) e nas “linhas de mão”, ou seja, linhas ou cordas finas com chumbo e anzol. (38)

Mais uma modalidade de pesca pode ser conhecida através da pena do escritor:

“Por último, havia o “batim”. Espécie de instrumento bárbaro, que lembrava o arco e a flecha dos indígenas. A corda terminava numa flecha com ponta em arpão de ferro. Atirado sobre o peixe, zunia e penetrava na água, fisingando-o com incrível rapidez. Um meio prático que poupava as malhas da rede.” (39)

Nos dias atuais, o termo é grafado na região com a letra “m” – batim.

Os tropeiros também estão presentes no romance, com suas tropas de animais de carga: “(Ricardo Rafael) Guiava os tropeiros que tangiam os machos, chocalhando cincerros pela estrada poeirenta. As bruacas, de lado, balançavam, ritmicamente.” (40) As bruacas eram recipientes de couro onde se acondicionavam cereais e outros produtos da região. Mas o personagem Anjo Gabriel da Anunciação, alfaiate, fala ao protagonista que, em tempos passados, “(os tropeiros) eram muitos” quando “ainda não banzavam por aí os vapores”. Mas as tropas continuavam cortando “o norte de Minas e o sul da Bahia”. (41)

Nas estradas do sertão, os carreiros e guieiros contribuíam para a trama das conexões regionais, sobretudo, para a ligação campo/cidade: “O chiar dos carros de bois era constante e as modinhas dos carreiros enchem o ar.” Mais adiante, o autor acrescenta: “E as rodas grosseiras varavam os caminhos poeirentos (...).” (42)

Remeiros e barqueiros chegavam ao povoado com suas barcas de figura: “As barcaças rangiam de encontro uma às outras e os mastros nus ponteavam a escuridão com as pontas brancas.” (43) Algumas faziam o transporte a frete; outras, o comércio ambulante. Esses pequenos detalhes – o rangido das barcas, por exemplo – parece revelar que o escritor visitou algum porto do Médio São Francisco.

Citado nominalmente, um personagem destaca-se no romance por sua oposição ao protagonista: o curandeiro Randulfo que “receita tisanas” aos nativos. (44) Os curandeiros eram personagens típicos da região como, por exemplo, o “Nêgo de Lô”, da sub-região de Paratinga / Ibotirama (BA), famoso nas décadas de 1950-1960 por suas garrafadas e seu domínio sobre cobras.

As lavadeiras da Cachoeira de Pirapora, que já inspiraram poetas, também são mencionadas no romance, lavando e estendendo roupas à beira-rio. (45) Esse costume preservou-se em Pirapora até os anos 1970, pelo menos: as lavadeiras levavam à cachoeira suas trouxas de roupas que, depois de lavadas, eram estendidas sobre a grama, “para quarrar” conforme diziam.

A partir de agora, vamos conhecer a importância do imigrante no romance *Maleita*. Mas vale adiantar a seguinte informação: a história de Pirapora é marcada pelas levas de imigrantes nordestinos que lá chegaram, sobretudo, os baianos.

Em 1879, o engenheiro Teodoro Sampaio percorreu o grande rio, da foz até a Cachoeira de Pirapora, e revelou-nos o drama dos flagelados: “O São Francisco, como um oásis no deserto, através dos sertões adustos da Bahia ao Ceará, de Pernambuco ao Piauí, é na verdade a terra da promessa e o refúgio daqueles povos assolados pela seca prolongada e periódica.” Em alguns momentos de sua viagem rio acima, Sampaio encontrou retirantes famintos de “aspecto triste, desconsolado e doentio”. (46)

Esta descrição da realidade social observada pelo viajante é semelhante ao teor da narrativa de Lúcio Cardoso, que menciona os “nortistas fugindo das secas”:

“Ao cair de uma tarde os imigrantes apontaram no princípio do caminho. Formavam uma longa fila que vinha pela margem do rio, como serpente que rastejasse junto à água. Muitos chegavam esfarrapados, descalços, o rosto afilado pela fome. Outros se vestiam melhor, com sacos pendurados nas costas. E ainda outros arrastavam mulheres e filhos, e até cachorros e papagaios.” (47)

O caminho que margeava o Rio São Francisco era conhecido na tradição oral dos ribeirinhos de Minas como a “estrada baiana” conforme mencionamos em outra oportunidade. (48) Através dele, os retirantes chegavam a pé ao povoado.

Os que podiam pagar o bilhete de passagem chegavam nos vapores: O fumo da chaminé continuava subindo, espesso e negro, em largas ondas compassadas. As vozes de bordo retiniam, gritando para os que estavam em terra.

Dez, vinte, trinta passageiros. Contavam a sua história, por que tinham sabido do lugarejo, quais eram as suas esperanças. (...) Falavam do trabalho como coisa abençoada. (...) olhavam longamente a terra, bebiam pensativos a fartura que corria pelos areais, nas grandes flores de abóbora e nos ramos escuros das melancias. Mais longe, o milho balançava-se suavemente e as esponjas amarelas enchem de perfume os caminhos tortuosos e fundos. (49)

Percebiam, portanto, o contraste entre a terra esturricada do semi-árido e a fertilidade das vazantes do São Francisco.

Com imaginação criativa, o romancista tenta perceber um pouco da psicologia do retirante, do desenraizado; procura captar seus anseios de reconstruir a vida. Nesse sentido, é importante conhecermos outro trecho de sua narrativa: “Os que tinham deixado família longe depunham na terra que pisavam agora as suas maiores esperanças. Sonhavam mandar buscar um dia as ‘velhas’ e as ‘cômadres’

que haviam ficado, os 'trastes', a parentada toda, unida pela miséria e pela adversidade." (50) Era comum o imigrante estabelecer-se na terra e, em seguida, trazer mãe, pai e irmãos que haviam permanecido nos povoados e na zona rural de estados nordestinos.

Outros meios de transporte levavam o imigrante até Pirapora: "Raro era o dia em que um cavalo, vindo do sul ou do norte, não trouxesse mais uma pessoa para o lugarejo". Em seguida, Cardoso menciona a circulação de informações que favoreciam as migrações: "Tinham sabido da notícia (sobre as oportunidades de trabalho) a muitas léguas de distância e vinham ver com os próprios olhos." (51)

Aqui, é importante acrescentar que os tropeiros, vapozeiros e tripulantes das barcas de figura encarregavam-se de difundir as novidades da ribeira. Assim, contribuíram para o incremento das imigrações em direção ao povoado.

### O PODER LOCAL

As relações de poder que entrevemos no romance podem ser mais bem compreendidas se atentarmos para o teor da citação abaixo:

"Além das relações de dependência pessoal, fundamentais para a compreensão do processo social no meio rural, é importante ressaltar a existência de um outro componente estrutural nas relações entre proprietários e camponeses: a violência. Não raramente, os "coronéis" e fazendeiros recorriam a "oficiais de caveira" (jagunços, capangas) encarregados de reprimir contestadores e oponentes que se opusessem à estrutura de poder, ao mando (nos municípios ribeirinhos)". (52)

Mesmo sendo um adventício, o protagonista incorpora as práticas do poder local, que eram generalizadas no São Francisco e em outras regiões do país: exerce um poder discricionário no povoado com a introdução do tronco em praça pública para coibir a delinquência, o batuque e a dança a que estavam acostumados os nativos. Impõe suas concepções morais e religiosas, proibindo a nudez dos habitantes do povoado, que, segundo o autor, eram descendentes de índios e negros: "- Vocês andam nus, falei. Parece que não conhecem Deus nem temem sua vontade. Ele proíbe que as criaturas andem nuas; na capital, em Curvelo, todos os homens se vestem..." Assim, ganha o status de chefe político: "- Então, coroné? O peixe vai sê bom... Não qué espiá as rede?" (53) Passa a ser tratado como coronel.

Mas o povoado de Pirapora desenvolve-se. Crescem também as ambições políticas. O protagonista do romance, acossado pelo Coronel Tibúrcio Pedreira, recebe um recado desse "chefão político": "- (Coronel Tibúrcio) Disse que a cidade não é de vossemecê". E constata que "a lei é a do sangue e da violência". O recurso mais comum para afastar adversários políticos fica delineado no romance: "Os pés-de-pau, simples baluartes para tocaias, e as curvas das estradas, trincheiras especialmente preparadas para a eliminação daqueles que são considerados demais." (54)

O recado, acima transcrito, recebido pelo protagonista, contribui para a compreensão do poder coronelístico. O bem público e o privado se confundiam. O coronel era o "dono" do município.

Perpetuou-se na tradição oral uma frase atribuída ao Coronel João Duque, de Carinhanha-BA, cidade ribeirinha do São Francisco: "Em política, não há assassinatos, mas remoção de obstáculos." A frase revela essa característica das relações de poder em alguns municípios sob o coronelismo: a violência.

A "sebaça", ou seja, o butim ou saque, era outra prática comum nas lutas entre os mandões locais do Vale do São Francisco. Havia também o exílio. Derrotado pelo Coronel João Duque, Dr. Josefino, até então intendente em Carinhanha, foi obrigado a exilar-se.

No romance, um típico jagunço, Randulfo, inimigo do protagonista, coloca-se a serviço do coronel, sendo nomeado delegado no povoado: "(Coronel Tibúrcio) Traz papel do governo... nomeando o Randulfo." - Assim fala um personagem. (55)

"Papel do governo" é uma expressão fundamental para se compreender a relação entre governos de províncias e os "coronéis". Em troca de votos nos municípios, eram nomeados os apaniguados dos chefes políticos. Verifica-se aí uma das características da "política dos governadores".

Randulfo ganha poder sob a proteção do coronel Tibúrcio, passando a intimidar o adversário: "Neste momento o mulato passava novamente, seguido por quatro ou cinco jagunços a cavalo. Em todas as faces eu li o mesmo olhar de ódio." (56) Estava selado o seu destino: a fuga ou a morte. O protagonista preferiu deixar o povoado.

Naqueles municípios ribeirinhos onde o coronelismo se apresentava com sua face mais violenta, havia outras formas de punição contra adversários derrotados. Vejamos, a seguir, a fala de um jagunço: "- Oia, botemo ele dentro duma canoa... É pecado matá um home assim." Seus companheiros concordaram: "- Tá certo, falaram alguns. Na canoa..." (57) Colocar o adversário numa canoa sem remos, no meio do rio, e deixá-la descer ao sabor da correnteza - eis mais uma forma de livrar-se da presença de um inimigo.

### TRAÇOS DA CULTURA REGIONAL

A seguir, dedicamos ênfase à linguagem como sistema simbólico, relacionada a outros sistemas simbólicos, conforme a definiu Lévi-Strauss em seu conceito de cultura.

Assim que o protagonista chega ao povoado, ele observa a predileção dos nativos pelo folguedo: "O batuque se feria na praia, ao anoitecer. Com o calor, o rio era um paliativo desejado. As risadas vibravam na sombra, longas e incessantes." (58) Ao longo de todo o livro, o batuque é mencionado. Mas, em alguns

momentos, o autor menciona o “batuque à moda da Bahia” (59) que pensamos seja uma variante trazida pelos imigrantes baianos que chegaram ao povoado, em grande número, depois da construção do armazém (depósito) da empresa Cedro. A música e a dança escandalizam o personagem acima mencionado, mas são citadas ao longo de todo o romance, o que faz pensar em resistência dos nativos que persistem com o folguedo.

Vejam, a seguir, alguns versos do batuque, presentes no romance *Maleita*: “Felão já veio? / Não veio, não / Por que é que não veio / Não sei, não...” (60) Lúcio Cardoso teve a preocupação de transcrever esses versos no Português erudito, ao passo que o Prof. Saul Martins, que era folclorista, registrou-os com termos e expressões populares como foram recolhidos no município de São Francisco (MG): “Felão veio? / Num veio, não! / Pru que num veio? / Num sei, não!” Acrescentando os seguintes versos: “Felão, Felão, Felão, / o Alferê da mardição!” (61)

Vale citar outros versos presentes no romance, mas igualmente pertencentes à cultura popular tradicional do Norte de Minas conforme os identificamos: “Batuque no beco / está fervendo / cuida que pago / estou devendo...” (62)

À seção de notas com vocabulário regional, elaborada por M. Cavalcanti Proença (63), acrescentamos-lhe outros termos e expressões, localizados na leitura do livro *Maleita*:

- Apear – descer, desembarcar;
- Barraqueiro – Designava o homem ribeirinho de origem rural; nos dias atuais, generalizou-se: é o indivíduo nascido às margens do rio São Francisco;
- Capanga - jagunço, cabra, guarda-costas;
- Descansar – morrer; morrer evitando sofrimento;
- Entonce – então.
- Espiar – olhar.
- Paçoca – Carne seca frita e farinha de mandioca grossa, socadas no pilão. A paçoca é muito consumida no desjejum com café;
- Pé-de-pau – Árvore;
- Perau – ribanceira de grande profundidade junto à margem do rio.
- Rapariga – prostituta, quenga, couro.
- Tamborete – banquinho de madeira com três pernas;
- Trocando as pernas - bêbado. (64)

As tropas de animais de carga eram novidadeiras. Levavam notícias, recados e outras informações da ribeira para outras localidades; e vice-versa. Vejam, a seguir, as novidades relatadas pelo tropeiro Ricardo Rafael ao chegar a Pirapora: “- Perto de Pitirica caiu um barranco e matou um menino que brincava. Seu Inacinho da vendola está de mau-olhado e Nhá Lula teve parto desinfeliz.” (65) Eram também difundidas informações que contribuíram para mudanças sociais e econômicas na região como as migrações.

Os bens e objetos da cultura material mencionados no romance são típicos da região. (66) Vejamos, a seguir, um exemplo: “Durante o dia, a palha de buriti que cobria o casebre esquentava e o calor tornava-se horrível.” (67)

As choupanas do caboclo ribeirinho eram de origem indígena. Nos dias atuais, pesquisas arqueológicas comprovam que grupos indígenas habitavam nas proximidades da cachoeira – em Pirapora e no vizinho município de Buritizeiro, localizado à margem esquerda do Rio São Francisco.

Os primeiros dias dos imigrantes no povoado eram de adaptação a um meio diferente de suas origens. Dormiam ao relento, abrigando-se como podiam: “Alguns armavam as redes de tucum entre dois troncos de árvores, com o cachimbo fumegante nos dentes negros.” (68) Quarenta anos depois, podia-se verificar uma situação semelhante a essa, desta feita descrita por um viajante que esteve mais de uma vez na região:

Mas a sombra da gameleira que enfeita o porto de Pirapora tem dado abrigo a muito flagelado que vem corrido da seca e que procura remir a vida em outras terras, como também ribeirinhos do S. Francisco que abandonam o rio, pensando que existam outras paragens onde o pobre seja mais feliz. (69)

## TRAÇOS DO SISTEMA DE CRENÇAS

Neste segmento examinamos traços do sistema constituído por mitos, pela magia e pela religião, vigentes no povoado de Pirapora. (70)

No romance há uma referência ao Velho Totonho, do Ribeirão, “aquele que rezava muito e os meninos chamavam de seu padre porque distribuía medalhinhas da Virgem.” (71) Trata-se de um agente típico do Catolicismo popular. Mas a religião de Seu Totonho coexistia com outras crenças, provavelmente de origem indígena. O personagem Anjo Gabriel da Anunciação, por exemplo, falava “em assombrações e mulas-sem-cabeça”. João Randulfo acreditava que seus sequezes andavam “de trato com o sujo”, ou seja, com o capeta. Outro personagem, moribundo, mencionava as “almas do outro mundo”. (72) Assim, é importante observar que as crenças são narradas utilizando-se alguns termos e expressões da linguagem regional.

Em décadas mais recentes, os curandeiros e benzedeiros da região dominavam rezas contra quebranto, espinhela caída e mau-olhado. Receitavam garrafadas, chás, infusos, cataplasmas e outras mezinhas. (73)

Referindo-se à influência do curandeiro Randulfo sobre os nativos, opina o personagem Anjo Gabriel da Anunciação: “Randulfo era para eles sagrado.” Acreditavam no seu poder de curar. E temiam o “mau-olhado”. (74)

O autor também menciona a crença na existência de seres míticos do rio: “De novo as lendas surgiam, o caboclo d’água com suas tropelias dentro do rio, as canoas viradas, os remeiros afogados nos redemoinhos imprevistos.” E havia

um público muito atento a essas narrativas orais: “Os outros escutavam, como-vistos, a lenda daquele rio que era uma entidade palpável em suas vidas, fornecendo, para suas almas, a alegria e o sofrimento, assim como fornecia água e alimento.” (75)

Nas entrevistas, o Caboclo d'Água – o duende das profundezas – foi assim descrito: baixo, atarracado, calvo e dotado de uma cabeça grande. Habita um palácio encantado no fundo do rio. Dentre muitos, esse mito é o mais difundido na ribeira. Mas outros duendes e monstros fazem parte do imaginário regional: a Mãe d'Água, o Negro d'Água, o Romãozinho, o Minhocão, o Cavalo d'Água etc. (76)

No romance, é também mencionada a crença no poder das figuras de proa de espantar os seres míticos do grande rio: “Os mastros oscilavam docemente e as cabeças de cachorro, armadas para espantar caboclo d'água, pareciam mais feias e grotescas.” (77)

Por fim, em sua cruzada moralista e religiosa, o protagonista consegue levar a sua religião ao povoado de Pirapora: “E Deus entrou no povoado, em companhia do padre Lucas Simão, numa vaga tarde de maio.” Pode-se afirmar que novos símbolos passaram a coexistir com as velhas crenças: “O sino repicou pela primeira vez.” E, assim, os nativos de Pirapora e os imigrantes foram conhecer “Seu vigário”. (78)

## CONCLUSÃO

Publicado em 1934, *Maleita* inscreve-se nessa linhagem tão rica e significativa da literatura brasileira: o regionalismo. Presentes no romance: a paisagem, grupos sociais constituídos de nativos da região, os imigrantes, as relações de poder (o poder local), a cultura regional e o sistema mítico-mágico-religioso.

## NOTAS

1. PROENÇA, M. Cavalcanti. “Lúcio Cardoso”. In: CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio, p. 5.
2. PROENÇA, M. Cavalcanti. “Introdução” e “Notas”. In: CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint/Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 7 e 135-136.
3. BRANDÃO, Ruth Silviano. “Lúcio Cardoso: a travessia da escrita”. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). Lúcio Cardoso – A travessia da escrita. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, Coleção Humanitas, p. 29.
4. CÂNDIDO, Antônio. Formação da literatura brasileira – Momentos decisivos 1750-1880. 11ª edição, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2007, p. 616.
5. Ibidem, idem, p. 615.

6. BOSI, Alfredo. “As letras na Primeira República”. In: FAUSTO, Boris (Org.). História geral da civilização brasileira - O Brasil republicano. São Paulo: DIFEL – Difusão Editorial, 1984, Tomo III, 2º Volume (Sociedade e instituições – 1889-1930), p. 299.
7. CARPEAUX, Otto Maria. Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira. 2ª edição, Rio de Janeiro: MEC, 1955, p. 275.
8. CÉSAR, Guilhermino. “Poesia e prosa de ficção”. In: FAUSTO, Boris. (Org.) História geral da civilização brasileira – Brasil republicano. São Paulo: DIFEL - Difusão Editorial, 1984, Tomo III, 4º Vol. (Economia e cultura), p. 438.
9. Ibidem, p. 446.
10. LÉVI-STRAUSS, Claude. “A obra de Marcel Mauss”. In: MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. Trad. Lambert Puccinelli. São Paulo: E.P.U. / Unesp, 1974, vol. I; pp. 1-36: Introdução, p. 9.
11. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 20.
12. Ibidem, p. 98.
13. O autor deste ensaio nasceu em Pirapora e lá residiu até os 23 anos de idade.
14. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 104.
15. Ibidem, p. 98.
16. Ibidem, p. 44.
17. Ibidem, p. 52.
18. Ibidem, p. 42.
19. QUINAUD, Inácio. Oscilações. Pirapora: edição do autor, p. 183.
20. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 65.
21. BURTON, Richard. Viagem de canoa de Sabará ao Oceano Atlântico. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1977, Coleção Reconquista do Brasil; p. 169.
22. NEVES, Zanoni. Na carreira do Rio São Francisco – Trabalho e sociabilidade dos vapozeiros. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2006, Coleção Reconquista do Brasil (2ª série), nº 237; p. 80-85.
23. NEVES, Zanoni. Rio São Francisco – História, navegação e cultura. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2009, p. 98.
24. WELLS, James W. Três mil milhas através do Brasil. Trad. de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro / Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995, Vol. I, Coleção Mineiriana; p. 180.
25. MASCARENHAS, Geraldo Magalhães. Centenário da Fábrica do Cedro – Histórico. (1872-1972). Belo Horizonte: Cedro & Cachoeira, 1972, p. 178.

26. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 32.
27. Ibidem, p. 43.
28. Ibidem, p.45.
29. NEVES, Zanoni. Os remeiros do rio São Francisco. São Paulo, Ed. Saraiva, 2004, Coleção Que história é esta; p. 36-39.
30. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 37.
31. Ibidem, p. 52.
32. Ibidem, p. 66.
33. GUIMARÃES ROSA, João. "Sarapalha", in: \_\_\_\_\_. Sagarana. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984, p.133.
34. WELLS, James W. Três mil milhas através do Brasil. Trad. de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro / Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995, vol. I, Coleção Mineiriana; p. 269.
35. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 53.
36. Ibidem, p. 53.
37. Ibidem, p. 53.
38. NEVES, Zanoni. Na carreira do Rio São Francisco – Trabalho e sociabilidade dos vapozeiros. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2006, Coleção Reconquista do Brasil (2ª série), nº 237; p. 74.
39. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 53.
40. Ibidem, p. 32.
41. Ibidem, p. 25 e 67.
42. Ibidem, p. 124 e 126.
43. Ibidem, p. 74.
44. Ibidem, p. 28.
45. Ibidem, p.124-125.
46. SAMPAIO, Teodoro. O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; Coleção Retratos do Brasil, Vol. 22; p. 65-66 e 73.
47. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 36.
48. NEVES, Zanoni. Na carreira do Rio São Francisco – Trabalho e sociabilidade dos vapozeiros. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2006, Coleção Reconquista do Brasil (2ª série), nº 237; p. 103.
49. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 43.
50. Ibidem, p. 36-37.
51. Ibidem, p. 44.

52. NEVES, Zanoni. Navegantes da integração – os remeiros do Rio São Francisco. 2ª edição, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 134.
53. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 53 e 130.
54. Ibidem, p. 124 e 127.
55. Ibidem, p. 126.
56. Ibidem, idem.
57. Ibidem, p. 101.
58. Ibidem, p. 44.
59. Ibidem, p. 83.
60. Ibidem, p. 61.
61. MARTINS, Saul. Antônio Dó. 3ª. edição, Belo Horizonte: SESC-MG, 1997, p. 55.
62. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 57.
63. PROENÇA, M. Cavalcanti. "Notas". In: CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint/Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 135-136.
64. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 82, 31, 127, 95, 99, 130, 80, 127, 31, 130, 84, 74.
65. Ibidem, p. 33.
66. "Cultura material é a dimensão da cultura que abrange a elaboração e o uso de bens materiais concebidos pelo homem na produção e reprodução de sua existência, sem se perder de vista o aspecto simbólico dos bens nas diversas sociedades e grupos sociais. Alguns bens materiais são diretamente utilizados para transformar a natureza; outros cumprem funções rituais e decorativas. Vale ressaltar ainda que alguns assumem função relevante como componentes da identidade de grupos sociais, etnias e sociedades. Nas reflexões sobre cultura material, não se pode perder de vista a dimensão imaterial do saber, que é transmitida de geração a geração e, sincronicamente, entre indivíduos e entre grupos sociais, o que possibilita a elaboração dos bens, sua utilização e transformação." (In: NEVES, Zanoni. Rio São Francisco – História, navegação e cultura. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2009, p. 23)
67. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 94.
68. Ibidem, p. 38.
69. PROENÇA, M. Cavalcanti. Ribeira do S. Francisco. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert / Biblioteca Militar – Ministério da Guerra, s/d, Vol. LXXVI, p. 137.
70. "O sistema, como já foi dito - o todo -, é mais que a soma das partes, isto é, no nível do todo organizado há emergências e qualidades que não existem no nível das partes quando são isoladas. Tais emergências podem retroagir sobre as partes: a cultura é uma emergência social que retroage sobre os indivíduos, lhes dá a linguagem e o saber, e, por isso, os transforma. Não apenas o todo é mais que a

soma das partes. Eu diria mesmo que o todo é menos que a soma das partes, porque tudo que é organizado tem obrigações, e tudo que é obrigação inibe ou proíbe possibilidades que não podem ser exprimidas. Além do mais, percebemos que tudo o que tem uma realidade para nós é, de certa maneira, sistema.” (MORIN, Edgar. “Por uma reforma do pensamento”. O pensar complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade. Trad. Márcia Cavalcanti Ribas. 2ª edição, Rio de Janeiro: Ed. Garamond; Brasília: Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília, 1999, p. 28)

71. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 38.

72. Ibidem, p. 25, 30 e 76.

73. NEVES, Zanoni. Navegantes da integração – os remeiros do Rio São Francisco. 2ª edição, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 234-237.

74. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 35 e 33.

75. Ibidem, p. 116.

76. NEVES, Zanoni. Navegantes da integração – os remeiros do Rio São Francisco. 2ª edição, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 237-243.

77. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 53.

78. CARDOSO, Lúcio. Maleita. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint / Ediouro, s/d, Coleção Prestígio; p. 123.



## O MESTRE DOS DIÁLOGOS

Ronaldo Cagiano\*

Desde que ele estreou na literatura no final dos anos 60, com *Tremor de terra* (vencedor do Prêmio Nacional de Ficção), Luiz Vilela destaca-se por duas características fundamentais: o resgate das histórias comuns, que transcorre numa atmosfera narrativa que busca a simplicidade e a clareza, sem perder a densidade; e a contenção formal, particularizada pelo diálogo, que poucos como ele conseguem manusear sem cair na obviedade, na simplificação ou na fadiga.

Em *Perdição* (Record, 400 págs.), que marca seu retorno ao romance, esses aspectos tornam-se evidentes, porque trabalhados com mais rigor e estilo. A trama se passa numa fictícia Flor do Campo, microcosmo do interior mineiro, a partir do qual descortina-se um cenário de mazelas e conflitos.

Leonardo – Leo – é o personagem principal, âncora de uma bem-humorada história sobre os descaminhos de um jovem perdido e a inviabilidade da vida interiorana. Aliás, o humor em Vilela é a crítica e a reflexão em estado de sutileza e refinamento e funcionam em todo o conjunto como uma espécie de amálgama, equilibrando forma e conteúdo.

Pelas mãos de Ramon, proprietário de um pequeno jornal local, seu amigo de infância e narrador da história, conhecemos o percurso, às vezes sem sal, às vezes atilado, de um pescador, que vende os peixes na feira. Entediado com a vida que leva e com a falta de perspectiva de sua atividade, repentinamente afetada pela chegada da empresa de Disk-Peixe, que veio explorar o ramo na cidade, ele decide tentar outra sorte. Só que sua esperança vai bater em outras águas, seduzido por um pregador de uma nova igreja, cuja cantilena o seduz a ir para o Rio com a missão de salvar do pecado os homens, a partir do que se traveste no Pastor Pedro, numa alusão ao pescador de almas da Bíblia.

Ao entrar num mundo completamente desconhecido, atraído pela promessa de vida nova e de salvação, na verdade Leo (Pastor Pedro) encontra a própria perdição ao perceber que foi manipulado pelo vezo maniqueísta de um tal Mister Jones, figura que muito bem metaforiza essa onda protestante avassaladora que vem tomando conta do nosso país com seu estelionato espiritual.

\* Escritor mineiro (Cataguases) com diversos livros publicados. Reside em São Paulo.

Leo, como milhões de fieis que acabam caindo no conto do vigário das pregações massificantes e histriônicas, acaba migrando para esse despudorado mercado da fé. Hipnotizado por uma promessa que não se realiza, a engrenagem o aprisiona e ele afunda cada vez mais nesse terreno pantanoso, e ilusório. Por fim percebe a canoa furada em que se meteu, sendo forçado a retornar à sua terra natal, voltando à vidinha sem ênfase de sempre e enfrentando o julgamento e a execração dos que o viram partir.

Durante toda a história, Vilela desloca sua narrativa para outros pequenos focos, ao apresentar fatos e ocorrências que mobilizam a vida do pequeno lugar, mas que têm, no fundo, a função de revelar esse caldeirão de tipos e situações, muitas vezes bizarras, expondo todo um universo povoado pelas crendices, pelo misticismo, pela politicagem e pelo vazio da falta de horizontes.

Em *Perdição* está em jogo essa luta entre o bem e o mal, entre a mentira e as falsas verdades das instituições, entre o sagrado e o profano das relações, bem como a guerra entre a carne e o espírito, algo que vem sendo apropriado pelas seitas protestantes que proliferam por aí, principalmente com a exposição frequente de falsos milagres na tevê. Na obra de Vilela é sutilmente denunciadas.

Vale ressaltar os diálogos em toda a obra vileliana e que nesse caudaloso romance funcionam como um grande rio por onde escoam as perplexidades, as dúvidas, as angústias e as críticas dos personagens. No espaço das conversas corriqueiras, alimentam o dia a dia dessa gente, verdadeiras pérolas garimpadas na prosa dos observadores da vida quotidiana, discutem-se valores e inquietações, tudo carregado de uma ironia ferina, compondo um painel psicológico, moral e profundamente humano de Flor do Campo.

No romance, personagens secundários – como Gislaine, a mulher de Leo, Dona Nenzinha, a dona da pensão, e Mosquito, vendedor de pimentas – constituem um caleidoscópio de hipocrisia, preconceito e cinismo de uma sociedade-zinha refratária e sem rumo. E a pescaria simboliza o mergulho de Léo em águas profundas, nas quais ele enfrentará a escuridão e o lodo e conhecerá uma outra verdade – a do engodo das crenças – que verdadeiramente o libertará, trazendo-o de novo à tona, à claridade de suas raízes, ainda que doloroso o retorno, sem a pretendida salvação ou redenção.

Ao tocar em temas tão profundos que habitam a alma e a consciência das pessoas, Vilela aponta para o universalismo de sua prosa, sem necessidade de contorcionismos de linguagem nem afetações estilísticas. O que é essencial e profundo na condição humana é o ponto central em toda a obra do autor, e em *Perdição* é captado com maior liberdade e tensão crítica.

Vilela expõe um senso agudo de objetividade e clareza, calcado na sua experiência com a cultura oral, com o imaginário rural e com a coloquialidade, cujas verdades e sentimentos requerem tão somente a reconstrução da realidade a partir de sua atmosfera mais elementar, para o que a linguagem concorre com

sua carga de realismo e espontaneidade e a que o diálogo empresta autenticidade, leveza, crueldade e poesia.

Vilela é um desses estuários que formam o oceano de uma grande literatura. Sua ficção é virtuosa, porque a palavra não é usada para enfeite, mas para comunicar, dizendo sempre mais com o mínimo de recursos. E no bojo de seu projeto criativo, que incorpora uma visão estética da arte e do homem, sua literatura tem um compromisso ético com a verdade e com os destinos do mundo.



## ÉRA AQUI

*Luiz Vilela*

– Era aqui – disse ele, detendo-se na entrada da praça.

Ela balançou a cabeça em silêncio, um silêncio quase reverente –mas, é claro, não viu nada do que ele parecia estar vendo àquela hora em sua memória. Viu as árvores, os canteiros, os bancos da praça, como tinha visto antes as ruas, as casas e os edifícios. Estes, comparados com os da capital, onde moravam e onde ela nascera, não eram quase nada; mas, para uma cidade do interior como aquela, já eram muitos.

– Era aqui – ele tornou a dizer, num tom mais baixo e reflexivo, como se dessa vez estivesse falando não propriamente para ela mas para si mesmo.

Adentrou então a alameda, calçada com pastilhas, e os dois foram, de braços dados, até o grande círculo central – quando ele novamente parou.

– Um gol era lá, naquela ponta – mostrou, apontando com o dedo, de maneira tão incisiva, que o gol parecia ainda estar ali, no mesmo lugar, depois de todos aqueles anos.

Ficou um instante a observar o lado oposto da praça, próximo de onde estavam.

– O outro, o outro gol, era ali, perto daquela árvore, aquela árvore maior, aquela sibipiruna.

– Sibipiruna?

– É; é o nome da árvore.

– Você conhece tudo, hem, amor?...

Ele riu.

– Conheço algumas coisas – disse. – Árvores, eu conheço bem.

– Eu conheço bichos – ela disse. – Quer dizer, alguns...

– Era ali o gol – ele voltou a dizer.

– E as arquibancadas? – ela perguntou.

– Arquibancadas?... Não, não havia arquibancadas... Nem arquí nem bancadas nem nada... Não havia nada...

– Mas, então, onde as pessoas se sentavam?

– As pessoas?

Ele demorou um pouco a responder.

– As pessoas não se sentavam – disse. – As pessoas ficavam em pé. Ou então agachadas.

– Era assim?

– Era, era assim. Mas, também... Era pouca gente: alguns amigos, curiosos, familiares... A cidade era muito pequena...

Parou diante de um banco:

– Por falar em sentar, vamos sentar um pouco?

– Vamos.

Eles sentaram-se.

Era fim de tarde, pouco mais de seis horas; o comércio já havia fechado, e a maioria das pessoas ido para casa. A praça estava tranqüila, quase deserta. Um sabiá, escondido na folhagem de uma árvore, emitia, a intervalos, o seu canto, sempre igual e sempre belo.

Pensou em perguntar se ela sabia que pássaro era aquele – para testar o seu conhecimento de bichos. Mas, por delicadeza, temendo que ela não fosse saber, não perguntou.

– Não havia nada – ele continuou. – Nem arquibancadas, nem muros... Só havia o espaço, o espaço e os dois gols. E, no entanto...

– E gramado? – ela o interrompeu.

– Gramado? Não, também não havia; era terra, pura terra. Quando ventava, você não imagina a poeira que fazia... Era cada redemoinho!...

– É?...

– Ele começava lá, naquela ponta. Por que ele só começava lá, eu não sei. Talvez não fosse assim na realidade, mas foi assim que ficou na minha memória. Ele começava lá. Aí vinha, rodopiando, e quando chegava aqui, ao meio, subia e se desfazia no ar. E aí a gente via umas folhinhas secas de árvore ou pedaços de papel despencando...

– Parece até que eu também estou vendo...

– Pois é... Agora, os gols... Eu esqueci de dizer: os gols não tinham rede; eram só as traves e o travessão. Quando alguém marcava um gol, o goleiro, além de sofrer por isso, ainda tinha de buscar a bola, que às vezes ia parar lá no meio da rua... Mas, também, naquele tempo havia poucos carros, a rua quase não oferecia perigo...

Ela encostou a cabeça no ombro dele.

– Era aqui – ele disse, – era para aqui que o menino vinha quase toda tarde. Ele punha o calção, o gorro, pendurava o par de chuteiras no ombro e vinha. Aqui ele se encontrava com os companheiros e aqui ele corria, chutava, gritava...

Ela o escutava em silêncio.

– Era bom... – ele disse.

Ela fez um ligeiro murmúrio, enquanto tentava, com a imaginação, participar daquelas lembranças, as lembranças de um homem bem mais velho do que ela, mas com quem sintonizava exatamente por aquele seu lado sensível, aquele seu lado... Não sabia bem como dizer. Sabia – isso sim, ela sabia – sabia que o amava, que gostava muito dele...

– E um dia – ele prosseguiu, – um dia o nosso campo acabou. Ou melhor: acabaram com ele.

– O que houve?

– Era uma tarde, uma tarde como essa, uma tarde de setembro. Eu nunca vou esquecer. Nós estávamos jogando, e aí, de repente, um caminhão veio entrando pelo campo e parou ali, perto do gol. Nós interrompemos o jogo e ficamos olhando. Dois caras desceram. Eles foram caminhando para o gol, e aí um deles, um gordo, mal-encarado, que estava com uma marreta na mão, disse qualquer coisa como “acabou a farra, meninada, pode ir pegando o caminho de casa”. E aí ele começou a dar umas marretadas no travessão, para derrubá-lo.

– E vocês?...

– Nós? Nós ficamos ali, parados, olhando sem entender nada, sem entender uma brutalidade daquelas. Então um da nossa turma perguntou por que eles estavam fazendo aquilo, e o outro sujeito, o que estava ajudando o gordo, respondeu que eram “ordens”, ordens da prefeitura; e só, ele não disse mais nada. E continuaram, os dois, naquela obra de demolição.

– Hum...

– E de repente, de repente aqueles retângulos mágicos, causa de tanta emoção, tanto entusiasmo, tanta alegria, eram apenas um punhado de paus amontoados no chão e depois atirados, com indiferença, à carroceria de um caminhão...

– E o menino? – ela perguntou.

– O menino? O menino foi embora para casa. Foi embora e, quando lá chegou, fechou-se no quarto e chorou: chorou de dor, de raiva, de revolta por ver destruído, e daquela forma, algo que ele tanto amava...

Ele ficou um instante calado. O sabiá cantava. Uma araganzinha passou pela praça.

– Só depois – ele contou, – só depois é que eu vim a saber da história.

– História?...

– Por que eles fizeram aquilo, por que eles acabaram com o campo.

– E por que foi?

– O prefeito, em final de mandato e candidato à reeleição, como tinha poucas chances de vencer, resolveu de uma hora para outra, em desespero de causa, inaugurar essa praça. Mandou então fazer aquilo, tirar os gols. Aí furou uns buracos, despejou uns montes de areia, brita e não sei mais o quê. E alguns dias depois, com todas as pompas, com banda de música e tudo o mais, inaugurou a praça, prometendo que em pouco tempo ele daria à cidade sua maior e mais bela

praça, uma das maiores e mais belas do Brasil, etcétera, etcétera, todo esse blá-blá-blá dos políticos...

– E aí?

– Aí? Bem: o cara se reelegeu; ele conseguiu. Mas fez a praça? Fez? O que você acha?

– Acho que não fez...

– Não fez nada. Ele alegou que a prefeitura não tinha verba. E aí não fez. Enrolou os quatro anos e não fez. Aí o sucessor dele, que era seu inimigo político, também não quis fazer: ele ia fazer uma praça que seu inimigo inaugurara?... E, assim, mais quatro anos se passaram. Até que o terceiro prefeito, que não era melhor que os outros dois, mas porque a pressão popular era grande, pois isso aqui tinha virado uma espécie de lixão, um lixão onde todo o mundo jogava o que queria, começou a construir a praça. Começou; porque concluir mesmo, só o prefeito seguinte concluiu. Ou seja: daquele dia fatídico até a construção da praça mais de dez anos se passaram...

– A praça é bonita – ela disse, passeando os olhos ao redor.

– É, bonita ela é, não posso dizer que não. Mas... – ele não terminou, deixando o resto da frase no ar.

Olhou as horas no relógio.

– Acho que é bom a gente ir andando – disse. – Ainda temos de arrumar as nossas coisas no hotel, e até a saída do ônibus o tempo já não é mais tanto assim...

Eles se levantaram e foram, devagar, fazendo o caminho de volta. As primeiras sombras da noite já vinham chegando – e o sabiá, incansável, continuava a cantar.

– Esse sabiá está animado – ela disse.

Olhou, surpreso, para ela – e, num impulso, abraçou-a.

– O que foi? – ela perguntou.

– Nada – ele disse; – é que eu te amo...

Ao final da alameda, ele parou e voltou-se: teve vontade de fazer um gesto de despedida – despedida do velho campo, do menino e de um tempo que de há muito e para sempre se fora – mas achou que o gesto seria meio ridículo, e não fez.



## PERFIL ACADÊMICO

### A VIDA EM ROSAS

*Petrônio Souza Gonçalves\**

#### Acadêmica Elisabeth Rennó



As letras sempre fizeram parte de sua vida. A leitura - um bem cultural familiar - foi sua companheira inseparável, desde quando bem menina, ficava imaginando mundos traduzidos nas páginas dos livros que lia debruçada na janela do tempo, lá pelas bandas do Sul de Minas, nas terras dos cafezais da Mantiqueira, onde as montanhas choram vida; água em abundância.

Nasceu Elisabeth Fernandes Rennó em Carmo de Minas, extremo Sul das Gerais, ao pé do caminho velho da Estrada Real. O pai era político, José Remuzah Rennó, que chegou a ser deputado estadual constituinte em Minas Gerais. A mãe, Olga Fernandes Rennó, uma literata dedicada, declamadora e cultora da literatura portuguesa.

Uma vez, o eterno e saudoso Murilo Badaró, presidente que a recebeu na Academia Mineira de Letras, me confidenciou: "Eu gosto dela, ela é uma mulher séria!". Sempre foi. Com sua conduta prussiana, descobriu o mundo acadêmico tardiamente, quando prestou vestibular para o curso de Letras na Universidade Católica de Minas Gerais, em 1976.

Com a vida tranqüila e poucos afazeres, Elisabeth tinha no marido, o engenheiro Fernando de Castro Santos, conhecido como o "mestre das pontes", por seu trabalho de calculista, com obras em Minas e em vários estados do Brasil, seu porto seguro. Estudava por horas a fio, secretamente. Fez a inscrição para o vestibular escondida de todos, quando no dia da prova teve seu segredo revelado

\* Jornalista e escritor.

ao ver sentar-se ao seu lado, uma sobrinha. Para surpresa da sobrinha e de toda família, Elisabeth Rennó foi aprovada em primeiro lugar no vestibular daquele ano.

Sobre esse tempo, viria escrever depois, em poema: "Há um poema engasgado na garganta/ nascituro flébil/ sem forças para sair/ que possa falar de paz/ de flor e perdão/ informe ou disforme/ que possa falar de amor/ neste mundo triste desencantado/ assolado por ódio e desamor/ há uma palavra engasgada na garganta/ uma palavra incriada/ tolhida/ condenada ao silêncio/ das madrugada cruéis/ da impotência dos afetos/ da morte anunciada/ há um poema engasgado na palavra".

Daí para cá sua vida foi um reinventar diário, em que o mundo das letras se abria como um novo caminho... Lêdo Ivo foi sua aventura poética, sua estreia na literatura, quando em 1988 lançou o livro dedicado à poesia do modernismo acadêmico de Lêdo Ivo. Com a obra publicada e ainda não lançada, foi bater às portas da Academia Mineira de Letras e lá encontrar seu Presidente-Perpétuo - coisa que ela nem sabia - o eterno Vivaldi Moreira. Vivaldi, com a grandeza natural dos maiores, a recebeu com toda fidalguia comum aos mineiros que vivem entre letras e cultivam a poesia. A poetisa, em seu lançamento inaugural, seguia apenas as orientações dos amigos, quando buscava um lugar adequado para lançar sua obra primeira. Pouco sabia da Academia, mas muito, da poesia. Em 1985 obteve o título de Mestre em Literatura Brasileira, com a aprovação da dissertação "A aventura surrealista de Ledo Ivo: Invenção e descoberta."

Vivaldi reconheceu esse dom natural em Elisabeth, sugerindo até que ela disputasse uma cadeira na casa de Alphonsus. Tempos depois, veio a escrever o prefácio para um livro de Vivaldi Moreira.

Mais tarde, em 2004, atendendo ao incentivo do presidente Murilo Badaró, que a quis ver dentro da Academia, por mérito e merecimento foi eleita e assumiu a cadeira de número 21, substituindo o acadêmico Caio Mário de S. Pereira

Elisabeth Rennó é uma acadêmica por excelência, como se constata em suas muitas atividades. Na Academia Feminina Mineira de Letras foi presidente por dois mandatos e deixou como legado de sua produtiva gestão a aquisição de duas salas para a entidade. Na Academia Municipalista de Letras assumiu a presidência para um terceiro mandato. Participa ainda do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, das Academias de Letras de Conselheiro Lafaiete, Itajubá, Congonhas e São João del Rei, além da Internacional Writers and Artists.

Mãe da angiologista Maria Elisabeth Rennó de Castro Santos e avó dos advogados Daniel Henrique e Guilherme Fernando, Elisabeth Rennó declara ter orgulho da família e do nome, que é referência na cultura e na arte mineira. Como ela diz, Minas é um reino poético dos Rennós..

Reitora da Universidade Livre da A.M.L. há 11 anos, tem promovido palestras de destacadas figuras da inteligência mineira para bater um papo descontraído sobre as letras e a vida de consagrados escritores.

Os livros são vários, as condecorações muitas, os prêmios tantos, as antologias em que participa, algumas. Mas a vontade de quebrar as horas e descobrir o surdo som das auroras, a faz brincar com a existência, tecendo poemas com pedaços de vidas e muitas pitadas de sentimentos...

Com tantas atividades assim, fica fácil concluir: Elisabeth Rennó vive mesmo é de poesia.



## O CONTO MINEIRO

### A FESTA

*Wander Pirolí\**

Atrás do balcão, o rapaz de cabeça pelada e avental olha o crioulo de roupa limpa remendada, acompanhado de dois meninos de tênis branco, um mais velho e outro mais novo, mas ambos com menos de dez anos.

Os três atravessam o salão, cuidadosa mas resolutamente, e se dirigem para o cômodo dos fundos, onde há seis mesas desertas.

O rapaz de cabeça pelada vai ver o que eles querem. O homem pergunta em quanto fica uma cerveja, dois guaranás e dois pãezinhos.

– Duzentos e vinte.

O preto concentra-se, aritmético, e confirma o pedido.

– Que tal pão com molho? – sugere o rapaz.

– Como?

– Passar o pão no molho da almôndega. Fica muito mais gostoso. O homem olha para os meninos.

– O preço é o mesmo – informa o rapaz.

– Está certo.

Os três sentam-se numa das mesas, de fôrma canhestra, como se o estivessem fazendo pela primeira vez na vida.

O rapaz de cabeça pelada traz as bebidas e os copos e em seguida, num pratinho, os dois pães com meia almôndega cada um. O homem e (mais do que ele) os meninos olham para dentro dos pães, enquanto o rapaz cúmplice se retira.

Os meninos aguardam que a mão adulta leve solene o copo de cerveja até a boca, depois cada um prova o seu guaraná e morde o primeiro bocado do pão.

O homem toma a cerveja em pequenos goles, observando criteriosamente o menino mais velho e o menino mais novo absorvidos com o sanduíche e a bebida.

Eles não têm pressa. O grande homem e seus dois meninos. E permanecem para sempre, humanos e indestrutíveis, sentados naquela mesa.

\* Jornalista, escritor. Deixou vários livros publicados.

## DADOS BIOGRÁFICOS

Wander Piroli nasceu em Belo Horizonte, em 1931, filho de Aurélio Piroli e de Elvira Piroli.

Passou a infância no bairro da Lagoinha, onde residiam seus pais e onde, na Praça Vaz de Mello, reduto de malandros e prostitutas, plasmou os fundamentos de um futuro escritor voltado para as duras provações do cotidiano, com suas injustiças, opróbios e sofrimentos, mas também com a simples autenticidade dos bons.

Temperamento de homem altivo e independente, boêmio e fraterno, diplomou-se em Direito pela UFMG, mas o jornalismo o atraiu, antes mesmo que a Literatura lhe desse justa projeção como contista brilhante e renovador. O conto que publicamos – considerado como dos melhores de nossa língua – é um retrato fiel de seu estilo: sóbrio, enxuto, sucinto, estruturado com intensa força em torno de episódios e personagens dolorosamente sofridos e iludidos pela realidade da vida.

Casado com Aparecida Piroli, faleceu no dia 6 de junho de 2006 deixando três filhos.

Livros publicados: *O Menino e o Pinto do Menino* (1975), *Os rios morrem de sede*, com o qual ganhou o Prêmio Jabuti de 1977, *Macacos me mordam* (1978); *Os dois irmãos* (1980) e *Nem pai educa filho* (1998). *A Máquina de Fazer Amor* (1980), *Minha Bela Putana* (1985), *Os Melhores Contos de Wander Piroli*, (1996), *Ele está aí fora* (romance), *É proibido comer a grama e Lagoinha*.



## CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE\*

Célio Tavares\*\*

Carlos Drummond de Andrade nasceu em Itabira – MG, em 31 de outubro de 1902. De uma família tradicional na região, estudou na cidade de Belo Horizonte e com os jesuítas no Colégio Anchieta de Nova Friburgo. Foi expulso do Colégio Anchieta mesmo depois de ter sido obrigado a se retratar. Justificativa da expulsão: “Insubordinação mental”. De novo em Belo Horizonte, começou a carreira de escritor como colaborador do *Diário de Minas*, que aglutinava os adeptos locais do então incipiente movimento modernista mineiro.

Ante a insistência familiar para que obtivesse um diploma universitário, formou-se em farmácia na cidade de Ouro Preto em 1925. No mesmo ano, fundou com outros escritores uma publicação, cujo nome era *A Revista*, que, apesar da vida breve, foi importante veículo de afirmação do modernismo em Minas. Ingressou no serviço público e, em 1934, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde foi chefe de gabinete do ministério da Educação, Gustavo Capanema, até 1945. Passou depois a trabalhar no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e se aposentou em 1962.

Na primeira estrofe do primeiro poema (Poema de sete faces) do primeiro livro, (*Alguma poesia*) Drummond lança a pedra fundamental da sua poesia, quando diz:

“Quando nasci, um anjo torto  
desses que vivem na sombra  
disse: Vai, Carlos, ser gauche (1) na vida.”

A palavra “gauche”, de origem francesa, significa indivíduo estranho, um tanto quanto inadaptado, que está à esquerda.

Em julho de 1928, no auge do Modernismo, o poeta provocou escândalo no meio cultural brasileiro ao publicar o poema “No meio do caminho” na famosa revista *Antropofagia* da cidade de São Paulo:

\*Elogio proferido na Academia Divinopolitana de Letras.

\*\* Engenheiro, professor, da Academia Divinopolitana de Letras.

(1) Na primeira edição consta “goche”.

*No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.*

*Nunca me esquecerei desse acontecimento  
Na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra.*

Por causa dessa “pedra no meio do caminho” Drummond recebeu telefonemas, desaforos e até ameaças. Houve quem lhe sugerisse prender a tal pedra no pescoço e atirar-se ao mar.

Sem sombra de dúvida, Drummond marcou um instante da poesia brasileira. Considerado justamente um dos mais avançados e revolucionários das letras nacionais, assumia posições controversas e de vanguarda, lutando pela reforma da estrutura básica da expressão literária.

As ideias modernistas que agitavam o mundo encontravam, no Brasil, a resistência oferecida pelos conservadores. Esse ambiente de profundos choques e decisivos e o vigor audacioso do poema e do poeta provocaram maior cisão, nos dois campos. Enquanto os apegados às fórmulas clássicas viam naqueles versos todos os motivos pelos quais achavam que deviam combater a nova feição, os rebeldes encontravam ali a expressão completa da reforma.

O próprio Drummond rememora em depoimento radiofônico: “Como podia eu imaginar que um simples texto causasse tanta irritação, não só nos meios literários como ainda na esfera da administração, envolvendo o seu autor numa atmosfera de escárnio? Professores de português, ainda sem curso de letras, geralmente bacharéis de formação literária convencional, espalhavam pelo Brasil inteiro, nos Ginásios, que o modernismo era uma piada ou uma loucura, e como prova liam o poeminha da pedra.” Era comum o poeta ouvir comentários como este: “Engraçado, eu pensava que o senhor fosse débil mental, mas agora, vendo que providencia o andamento dos processos e faz as coisas normalmente, vejo que enganei. Desculpe: Foi por causa da pedra no caminho.”

Jacques-Alain Miller, herdeiro e sucessor de Lacan e Freud, utilizou-se do poema “No meio do caminho”, para compor um dos textos mais emblemáticos da psicanálise contemporânea, “O osso de uma análise”, no qual Miller faz a seguinte referência aos versos de Drummond: “Essa pedra no caminho do poeta pode ser associada ao osso de um tratamento analítico, sobretudo pela repetição insistente dos versos: Um obstáculo intransponível, que obriga o sujeito da enun-

ciação a repetir, de maneira inconsolável, que há essa pedra, contra a qual nada pode fazer.”

Vê-se, assim, a potencialidade da poesia de Drummond, que transcendeu não só as fronteiras nacionais, como também aquelas que existem entre as áreas do conhecimento.

Um fato que causou muita discussão foi o emprego do verbo “ter” no lugar de “haver”, numa sintaxe inadmissível na rígida gramática portuguesa, apesar de algumas abonações no período clássico da língua e da forte tendência popular de seu uso no Brasil. O espaço nobre da poesia escrita vinha tomado pela fala coloquial; os mesmos segmentos de versos se repetiam mecanicamente quase no poema todo, pregando uma peça absurdamente antipoética segundo os padrões habituais, que fugiam da redundância; por fim, a completa banalidade do que ali se considera literalmente um acontecimento, isto é, topar com uma pedra no caminho. O poeta tinha consciência dessa realidade lingüística brasileira e o solecismo tinha também endereço certo: afrontar os refratários às inovações e provocar a crítica, segundo ele, mais preocupada com a gramática do que com a obra literária.

O mesmo aconteceu na obra mais importante do modernismo – *Macunaima* – de Mario de Andrade, na qual o autor afrontou os padrões habituais, como por exemplo, ao empregar o si em vez do se nos diálogos da obra.

Aliás, um dos objetivos do modernismo era romper com os padrões de costumes europeus, muito comuns nas obras literárias brasileiras da época. Como por exemplo, os refinados chás, dignos do mais alto padrão europeu, tomados por Aurélia, no romance de José de Alencar e a beleza e o correto português da índia Iracema, personagem do mesmo escritor. A palavra de ordem era romper com tudo isso.

Por causa da imensa repercussão do poema, Drummond resolveu publicar o livro: *Uma pedra no meio do caminho – Biografia de um poema*. Trata-se de uma coleta de trechos dos artigos escritos sobre o poema durante quarenta anos, desde os elogiativos, até os mais debochados, agressivos, pessoais e ridículos. Como disse o próprio Drummond: “Ficou divertidíssimo.”

Vejam algumas citações do livro:

“Quem não se lembra das pilhérias em forma de estrofes, do Carlos Drummond de Andrade? Mesmo com seu prestígio de chefe de gabinete no Ministério da Educação, este não consegue incluir nos programas literários aquelas histórias de pedras no caminho e outras de igual polpa. Por quê? Apenas porque a poesia dita “modernista” é um artifício idiota, que o senso comum despreza.” (Eloy Pontes – O Globo).

“A poesia desses inovadores é obscura e impenetrável. Chefia o grupo o Sr. Carlos Drummond de Andrade.” (Hermenegildo Chaves – “A poesia inútil – Estado de Minas”).

“Marca indelével de uma fase da loucura da literatura brasileira.” (Paula Reis).

“Divina comédia da estupidez. Há quem ache no Sr. Carlos Drummond de Andrade, mais conhecido pela alcunha de Drummond Pedreira, qualquer coisa de sublime entre os poetas atuais do Brasil. Entre esses admiradores, é claro, formam todos aqueles que têm interesses extra literários junto ao Ministério da Educação.” (Gondin da Fonseca).

“Que é isso? É poesia mesmo ou é legítima bobagem como a “pedra no meio do caminho” do Sr. Drummond de Andrade? (Cavaradossi).

“Não faz Drummond outra coisa senão atacar os prefeitos, sugerindo que as nossas ruas são mal calçadas”. (Agripino Grieco).

“Carlos Drummond foi aquele homem do escândalo poético: “pedra no meio do caminho”, que provocou comentários ora desairosos, ora favoráveis, nos meios intelectuais do país, causando fortes náuseas aos remanescentes do parnasianismo estéril”. (Artur Benevides).

“Pequeno (e bom) poema.” (Rubem Braga).

“O poema mais sério, o poema que todos nós desejaríamos ter escrito”. (Cyro dos Anjos).

“Sem beleza, porém extremamente exuberante de poesia. (Octávio de Freitas Júnior).

“Carlos Drummond de Andrade que zomba com a simplicidade e, deixa uma pedra no meio do caminho da compreensão humana.” (Ruy Mourão).

“Todos ficam implicados com a pedra que está no meio do caminho. E se estacam sem nada verem, além da pedra.” (Haroldo).

“Há sempre pedras no meio do caminho dos artistas e dos poetas. Carlos Drummond de Andrade talvez deva a uma pedra dessas a consolidação do seu poder poético.” (Gilberto Freyre).

“Eu cresci e me fiz homem e muito ainda tive de discutir sobre a pedra no caminho. Não que o poema apresente qualquer coisa de excepcional; a burrice é que era excepcional, não a burrice em si; mas a pior, a do preconceito, a rotina mental.” (Paulo Mendes Campos).

“O erro de gramática, e repetido como estribilho, para não haver dúvida, prejudicaria a prova de português de um aluno primário, mas é um requinte ao sair da pena do poeta.” (Xavier Júnior – Uma poesia célebre).

Espantam-se muitos leitores com apresentar esse poema uma anomalia sintática: o emprego do verbo “ter” por “haver”. É preciso, todavia, compreender-se que o pensamento, nesses versos, não está arquitetado sintaticamente, porém poeticamente, livre da ocorrência lógica do verbo “haver”, em sentido de existência, cujo emprego anularia a força agressiva dos versos, quebrando o sortilégio daquele indefinido “tinha uma pedra no meio do caminho”. (Carlos Burlamaqui – O processo crítico para o estudo de um poema).

“O sr. Carlos Drummond é difícil. Por mais que esprema o cérebro não sai nada. Vê uma pedra no meio do caminho – coisa que todos os dias sucede a toda gente e fica repetindo a coisa feito papagaio. E não houve uma alma caridosa que pegasse essa pedra e lhe esborrachasse o crânio com ela? (Carlos Povina Cavalcanti” – Presidente da OAB-RJ – Ausência de poesia).

Para o bem de todos e particular dignidade da poesia:

– Continue, Carlos, continue... E não lhe chamemos, por favor, de coisa nenhuma: seria impróprio adjetivar um poeta tão substantivo como Carlos Drummond de Andrade. (Mário Quintana).

É com ironia que Carlos Drummond de Andrade conclui sua “Autobiografia para uma revista”: “... sou o autor confesso de certo poema que a partir de 1928 vem escandalizando meu tempo, e serve até hoje para dividir no Brasil as pessoas em duas categorias mentais.”

O modernismo no estilo de Drummond levou-o, com sua linguagem em diferentes ritmos, à popularização em um país onde se lê pouco. Além da “pedra no meio do caminho”, outros versos do poeta entraram para a História como ditos populares. Como por exemplo, os versos do “E agora José” bem como estes versos do já citado “Poema de sete faces”:

*Mundo mundo vasto mundo  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.*

Drummond é um dos poetas mais influentes da literatura brasileira, tendo publicado 33 livros só de poemas e três livros de poemas e crônicas em prosa. Já a bibliografia sobre o autor ultrapassa em muito a casa dos mil títulos. Nomes dos mais importantes da pesquisa em literatura brasileira, no país e no exterior, escreveram livros de caráter universitário, ensaios, artigos e resenhas sobre o escritor.

Em Itabira, onde viveu a infância, a paisagem mineira de exploração do minério de ferro deixou marcas profundas na alma do poeta, que, mesmo morando muito tempo em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, nunca negou sua origem de mineiro interiorano. A sua obra foi construída conforme um projeto, onde cada livro está relacionado com o livro seguinte, e assim, ele desenvolveu a sua visão do mundo. Ele fez poema sobre o poema, isso desde os seus primeiros poemas até o momento culminante de Claro enigma no famoso poema “Procura da Poesia” em que diz: “penetra surdamente no reino das palavras e lá estão os poemas que esperam ser escritos”.

Alvo de admiração irrestrita, tanto pela obra quanto pelo seu comportamento como escritor, Carlos Drummond de Andrade faleceu no dia 17 de agosto

de 1987, com 84 anos de idade, no Rio de Janeiro, poucos dias após a morte de sua única filha, a também escritora Maria Julieta Drummond de Andrade.

### Bibliografia

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Uma pedra no meio do caminho – Biografia de um poema*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010. Edição ampliada Euca-naã Ferraz.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1964.

BARBOSA, Rita de Cássia. Carlos Drummond de Andrade. *Literatura comentada*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

CASTRO, Marlene de. Drummond. *A magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MALARD, Leticia. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.



## O CAVALEIRO ANDANTE JACINTO GUERRA

Danilo Gomes

Desde os tempos de José de Alencar e Machado de Assis, João do Rio, Olavo Bilac e Raul Pompéia, grandes cronistas, o Brasil se tornou o país em que o gênero literário crônica vicejou como horta e jardim depois de uma boa chuva. Temos cronistas magníficos. Para citar apenas os que já partiram, menciono Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende, Luís Martins, Eneida, Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, Elsie Lessa, Vivaldo Coaracy, Rubem Braga, André Carrazzoni (quem se lembra?), Alberto Deodato (sergipano que virou mineiro), Manuel Bandeira, até mesmo Clarice Lispector e Guimarães Rosa. A lista é interminável. E as antologias de crônicas são deliciosas, como literatura, informação e entretenimento. Antes uma boa crônica que um mau conto ou um intragável romance. Não existe gênero maior ou menor; só existe o bom ou o mau texto.

Nascido em Bom Despacho, MG, em 1935, Jacinto Guerra se tornou um dos melhores cronistas do Brasil, como comprovam seus vários livros. Não é de hoje que leio e muito aprecio seus textos primorosos. Reside em Brasília, pertence à Associação Nacional de Escritores-ANE, ao IHGDF e outras instituições. Foi assessor do Ministério da Justiça, do Memorial JK e da Secretaria de Cultura do DF.

Formado em Letras pela UFMG, fez cursos de extensão universitária na UnB e na Universidade de Évora, em Portugal. A cultura luso-brasileira está muito presente em sua obra de cronista, contista, ensaísta e historiador. Foi secretário de Cultura de Bom Despacho e presidente da Câmara daquele município, onde fundou a Biblioteca Municipal, que hoje tem o seu nome.

Como historiador, publicou *Belo Horizonte-Jataí: uma viagem na História*, *JK-um comício em Goiás*, *JK – Triunfo e exílio* e *Arraial da Senhora do Sol*.

Cronista de excepcional qualidade e grande talento narrativo, Jacinto Guerra publicou também *A lenda de Bom Despacho*, *Gente de Bom Despacho*, *O Gato de Curitiba*, *Uma casa navega no mar* e agora acaba de lançar *O cavaleiro*

*andante*, com prefácio de Edmilson Caminha. GLOBE-trotter cultural, o autor, em companhia de sua mulher, a também escritora Nilce Coutinho Guerra, percorreu desta vez Peru, Bolívia, Portugal, Itália, Grécia e Turquia, com paradas demoradas em Roma, Lisboa, Porto, Évora, Sintra, Vila Verde, Atenas e ilhas gregas.

São narrativas antológicas, límpidas, instrutivas, de deliciosa leitura as que vamos encontrar em *O cavaleiro andante*, que tem como subtítulo "Do Pacífico ao Mar Egeu, viagens mundo afora".

O trecho final do brilhante prefácio de Edmilson Caminha é dos mais expressivos e resume, com clareza, a dimensão da obra literária de Jacinto Guerra: "Que os leitores acompanhem as belas andanças do nobre cavaleiro Jacinto Guerra, neste livro que o consagra, novamente, como um dos mais talentosos prosadores da literatura brasileira contemporânea." Assino embaixo.

*O cavaleiro andante* é uma edição da Thesaurus, de Brasília, e traz belas fotos de Nilce Coutinho Guerra. São 170 páginas de deliciosa leitura, por terra, mar e ar.



## TEATRO



### O ARQUITETO DE ILUSÕES

Jota Dangelo\*

Uma das características mais consagradas do teatro é o fato de ser ele uma arte coletiva, o que significa, essencialmente, que ele é síntese de artes, engloba atividades diferenciadas que resultam no espetáculo teatral. Ainda que seja constante, em compêndios, em palestras, em mesas redondas, nas salas de aula dos cursos de formação em artes cênicas, e mesmo nas conversas noturnas dos militantes teatrais nos bares da cidade após os espetáculos, o conceito chavão de que "teatro é a arte do ator, assim como o cinema é arte do diretor e a televisão a arte da popularidade", esta redução simplista não resiste a uma análise mais apurada. Em outro contexto talvez seja mais plausível afirmar que o teatro depende tão somente do autor, do ator e do público. Em defesa de uma radicalização é possível que o ator seja também o autor, mas nunca será também o público. Este último, portanto, em hipótese alguma pode ser removido, visto que é inócuo e sem sentido que o ator se apresente para ele mesmo.

De qualquer modo, ninguém jamais se referiu ao teatro como "síntese de artes" tendo em vista a performance solitária de um ator num espaço qualquer diante de um único espectador. A síntese a que a definição se refere visa o espetáculo teatral que coloca em cena o texto de um dramaturgo, dirigido por um diretor e seu assistente eventual, com um elenco de atores e atrizes, em um espaço teatral planejado por um arquiteto, ambientado e decorado por um cenógrafo, construído por cenotécnicos, manejado por maquinistas e no qual os atores sejam vestidos por um figurinista e portem utensílios e apetrechos confeccionados por aderecistas. Completam a lista sonoplastas, criadores da trilha sonora, iluminadores e executores da luz do espetáculo, além de programadores visuais para criarem cartazes, programas e outras peças publicitárias. Todos estes personagens estão unidos com o único objetivo de criar a ilusão, uma verdade teatral que a plateia, desde o primeiro momento,

\* Diretor e ator teatral, escritor, professor universitário aposentado.

sabe que é mentira, e, no entanto, a ela se entrega e com ela se emociona, se no palco a "síntese das artes" logrou o seu intento pela competência e pelo talento dos que estão em cena e dos que, fora dela, tiveram decisiva participação no resultado da encenação.

Esta introdução apenas encaminha o objeto de fato deste relato: a importância do arquiteto e cenógrafo Raul Belém Machado para o desenvolvimento das artes cênicas em Minas.

Militando no teatro desde os anos 50 do século passado, tive oportunidade de conhecer alguns dos poucos grandes cenógrafos e cenotécnicos mineiros. O nome de pelo menos dois deles, das décadas de 40 e 50, sempre estarão na minha memória: Washington Junior e Sansão Castelo Branco, ambos responsáveis pelos cenários utilizados pelo diretor João Ceschiatti em muitas das suas produções, seja no Teatro do Estudante, seja no Teatro do Sesi. Também me recordo de Ari Caetano, inclusive quando trabalhou para a TV Itacolomi recém-criada, além de estar presente em muitas encenações teatrais daqueles anos em que minha geração se preocupava em criar um curso de formação de atores, e que seria, afinal, o Teatro Universitário da UFMG. Décio Noviello, artista plástico, é outro cenógrafo e figurinista que encantou platéias e ainda está na ativa. Durante muitos anos foi também o carnavalesco das Escolas de Samba Cidade Jardim e Alvorada. Na área técnica também tive o prazer de conviver com o eletricitista Alfio Coaci, com seu irmão, o maquinista Túlio Coaci, e com o iluminador do Palácio das Artes, Jorge Luiz. Minha relação, entretanto, com o arquiteto Raul Belém Machado foi permanente, enquanto militei na produção teatral, de 1950 ao ano 2000.

A pacata cidade de Araguari, no Triângulo Mineiro, não poderia imaginar que seria o berço de um dos mais talentosos homens de teatro de Minas e do País. Digo homem de teatro porque é abrangente e, ainda assim, não qualifica devidamente o talento de Raul Belém Machado. É quase impossível dizer, claramente, em que aspecto das artes cênicas, ou mesmo das artes, o arquiteto Raul Belém melhor se consagra: na cenografia? Como figurinista? Como mestre? Como ade-recista? Como desenhista? Na cenotecnia? Na escultura? Como desenhista? Na direção de espetáculos? Impossível definir em que setor destas atividades o também ator Raul Belém mais se destacou.

Seu primeiro contato com o teatro deu-se com Italo Mudado, de saudosa memória, o criador e diretor do Teatro Clássico, um grupo que enveredou, desde a década de 60 do século passado, pelos labirintos complexos do teatro grego. Ali, em 1965/66, Raul tocava sua flauta, pois tem formação musical, e fazia parte do coro falado em "Agamenon". Como diz a lenda, quem se aproxima do teatro, e com ele se integra, não mais o abandona: mesmo quando se afasta dos palcos, mentalmente, emocionalmente, continua perambulando pelos bastidores, pelos camarins, pelas coxias, pelos urdimentos, em busca da deixa que lhe permita a

réplica. O teatro nunca mais saiu de sua vida e foi uma simbiose perfeita: o teatro lhe deu vida e ele continua dando vida ao teatro.

Sua relação com o Teatro Experimental, que durou décadas, teve início quando foi o cenógrafo de "Procura-se uma rosa", em 1969, um espetáculo esotérico dirigido por Carlos Alberto Ratton e encenado uma única vez no Festival de Inverno da UFMG em Ouro Preto. Sarcástica, irreverente, esdrúxula, crítica, inusitada, a encenação não agradou às autoridades locais: o elenco teve que sair às escondidas de Ouro Preto diante de ameaças que incluíam agressões físicas. Naquela época, o Teatro Experimental possuía uma Kombi que largou em disparada da cidade histórica, levando o elenco, diretor e técnicos do TE.

Neste mesmo ano de 69 minha amizade com Raul Belém criou raízes, troncos, folhagem e deu frutos inesquecíveis nas décadas seguintes. Foi neste 69 que Rogério Falabella, Wilma Henriques e eu mesmo, nos lançamos numa produção independente do texto de John Osborne, "Geração em revolta", sob a direção de Rogério. Raul foi o cenógrafo. Foi sua primeira grande obra cenográfica, hiper-realista, feita com um apuro cenotécnico inigualável, como não se vê mais hoje em dia por aqui. No final daquele mesmo ano, já para o Teatro Experimental, Raul partiu para uma cenografia totalmente inovadora, adequada à dramaturgia nada convencional de "Futebol, alegria do povo", texto, na verdade um roteiro, escrito por Carlos Alberto Ratton e por mim. Foi a partir desta peça que insisti para que Raul não fizesse apenas cenografia, mas também atuasse como figurinista dali por diante. E foi exatamente o que ele fez com uma competência rara e um discernimento impar.

É praticamente impossível estabelecer uma ordem de grandeza, de beleza, de qualidade nos inúmeros trabalhos que Raul executou como cenógrafo e como figurinista. Mas permito-me deixar expressa a minha humilde opinião, muito mais balisada na emoção provocada pela obra do que pela análise técnica da cenografia que enfocarei. Assim, no terreno do realismo, são destaques os cenários de "Geração em Revolta", "Os pequenos burgueses" e "A Casa de Bernarda Alba"; entre os espetáculos de som e luz, a cenografia de "Uma certa sexta-feira", que cobria toda a fachada da Rodoviária, de 1972, e a versão de palco de "A Conjuração", de 1990, no Palácio das Artes; inesquecível os cortinados de "Calígula", e a criatividade cenográfica interativa de "Baal", de 1972, talvez o maior exemplo do talento esplendoroso de Raul Belém; também merecem destaque o cenário de "A Invasão", de Dias Gomes, com direção de Haydée Bittencourt para o Teatro Universitário e o experimentalismo cenográfico de "Frei Caneca" e "Os Riscos da Fala", do Teatro Experimental, além do formato art-déco da cenografia de "A Cantora Careca", dirigida por José Antônio de Souza, e os cenários de "Galileu, Galileu" e "Rasga Coração", ambos dirigidos por Pedro Paulo Cava. Não me referi a figurinos, pois seria impossível encontrar algum que não estivesse em alto nível de propriedade e adequação aos espetáculos.

As dimensões dos palcos da cidade não satisfizeram Raul Belém. Ele precisava, com seu talento, ir mais longe e partir para a monumentalidade. Foi o que fez quando enveredou, funcionário do Palácio das Artes, para a cenografia de óperas e de espetáculos de dança, com o mesmo brilhantismo, com a mesma dedicação, com a mesma paixão, esta última requisito indispensável da criação artística.

Impossível também não enfatizar o papel desempenhado por Raul enquanto formador e incentivador de cenotécnicos e adrecistas, culminando com a criação do Centro Técnico de Produção da Fundação Clovis Salgado pelo qual se empenhou com denodo e ao qual se dedicou com todas as suas convicções. Sua participação como docente em cursos de formação em artes cênicas é digna de louvor.

Sinto-me no dever de ressaltar aqui uma outra faceta do inextinguível talento de Raul Belém. Tanto ele como eu fomos, e seguramente somos, desde sempre, fascinados pela concepção dos cortejos festivos das Escolas de Samba. Durante mais de 30 anos, em São João del-Rei, com o apoio da figurinista Mamélia Dornelles, fui o carnavalesco de uma das escolas de Samba daquela cidade histórica, e em alguns dos enredos encenados tive como parceiro o amigo Raul Belém. Por sua vez, também ele lançou-se às aventuras carnavalescas, particularmente em Diamantina e em Ponte Nova. E em Belo Horizonte, no Grêmio Recreativo Escola de Samba Cidade Jardim, em 1985, realizou um desfile absolutamente inovador, nas alegorias e nos figurinos, com predominância do branco no enredo "Universo Rosiano: Guimarães Rosa, matuto e pensador". Juntos, fizemos uma monumental alegoria africana para o Bloco Caricato "Os Invasores", do Bairro de Santo Antônio, campeão do desfile carnavalesco de 1988.

A convite de Yan Michalski, competente crítico teatral do antigo *Jornal do Brasil*, Raul expôs os seus trabalhos de cenografia na Bienal de São Paulo colhendo elogios e louvações. Estivemos juntos, Raul e eu, no Teatro Experimental, em O Grupo, e na Casa de Cultura Oswaldo França Junior. Mais do que a convivência profissional, minha admiração pelo seu talento é a de um ator e diretor que preconiza, como ele, a importância da presença de técnicos competentes na estruturação de um espetáculo. Raul representa, sem qualquer dúvida, um verdadeiro ícone das artes cênicas de Minas e do país, respeitado nacional e internacionalmente. Não foi por acaso que o Projeto Memória, da Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, realização da Fundação Clovis Salgado e do Instituto Cultural Sérgio Magnani, escolheram Raul Belém Machado para ser o primeiro biografado no Projeto Memória, através do livro "O arquiteto da cena", publicado em 2008. Prefiro qualificá-lo, para ser mais fiel à essência da arte teatral, como o "arquiteto de ilusões".



## CINEMA



## PERÍODO DE ENTRESSAFRA

Paulo Augusto Gomes

O cinema vive atualmente uma época de definições já feitas. Sabemos todos que autores como John Ford, Howard Hawks, Kenji Mizoguchi e Humberto Mauro estão entre os maiores que as imagens nos revelaram. Não há mais necessidade de defendê-los (ou outros nomes igualmente de peso), de provar que estão entre os que fizeram da chamada Sétima Arte um novo meio de expressão.

Hoje, trata-se de, quando muito, afirmar o mérito de outros cineastas que, até agora, eram vistos apenas como gente de segundo ou até terceiro times. Refiro-me a diretores como Edgar G. Ulmer, que finalmente passa a ser entendido como um mestre do filme "B", ou Robert Mulligan, tido como um criador de menos peso entre os que se formaram na TV americana, ou ainda como Jim Jarmusch, cujo relativo breve tempo de atuação faz com que muitos críticos o esqueçam, quando se trata de mencionar os novos e talentosos nomes que só agora ganham espaço na mídia.

Dei como exemplos apenas diretores do cinema americano, mas o mesmo pode se aplicar às cinematografias de quaisquer países do mundo. Isso explica porque alguns ensaístas procuram descobrir novos nomes, a exemplo de Abbas Kiarostami (e o cinema iraniano, no geral), cinemas exóticos ou de países economicamente pouco poderosos. O que poderia ser dito de novo sobre, por exemplo, Alfred Hitchcock, cuja bibliografia, segundo se diz, já chega próxima dos mil livros? Claro que sempre pode aparecer algo original, mas a prática demonstra que o nível da crítica, tal qual praticada hoje em dia, não permite esperar grande coisa. Os poucos livros de autores brasileiros sobre Luis Buñuel, Billy Wilder ou Hitchcock deixam claro que não convém imaginar que novas e importantes verdades sejam reveladas sobre eles e suas obras.

Hoje em dia, sabemos com clareza quais são os grandes clássicos do cinema, assim como a literatura tem os seus e, igualmente, todas as demais artes. Vez

\* Cineasta, membro do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro.

por outra, somos surpreendidos como, por exemplo, com a recente onda ocidental que impôs ao mundo a genialidade do cineasta japonês Yasujiro Ozu. Esse é um caso raro, que não parece fadado a se repetir. Só mesmo a distância em relação ao Japão e a relativa ignorância da crítica permite explicar porque, só agora, um importante autor é enfim reconhecido. Mas parece pouco provável que, amanhã, um diretor australiano, indonésio ou africano tenha sorte igual. Ou, claro, brasileiro.

A importância das revistas de cinema contribui para isso. Também elas perderam importância: a tradicional *Cahiers du Cinéma* não é mais nem sombra daquele periódico fundamental que lançou o movimento da *Nouvelle Vague* no mundo e revelou aos próprios americanos os grandes valores do seu cinema. Houve tempo em que o número especial 150-151 (duplo, como se vê) e dedicado a um levantamento completo do cinema americano era disputado a tapa por aficionados de todo o mundo. Também, pudera: entre os articulistas e entrevistadores, havia nomes como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Bertrand Tavernier. A primazia dos *Cahiers* era disputada, sem nenhuma possibilidade, por órgãos como *Positif*, *Cinéma*, *Écran*, *Image et Son* e *Jeune Cinéma*, para ficar apenas entre algumas outras revistas francesas, e *Sight and Sound*, *Movie e Film Comment*, entre as de língua inglesa. A italiana *Bianco* e *Nero*, que havia surgido com o neo-realismo, já não mais marcava presença e teóricos como Guido Aristarco e Luigi Chiarini haviam caído – infelizmente – na vala comum. Hoje, vivemos outros tempos: as revistas continuam a existir, mas caíram, muitas delas, na Internet. Isso traz problemas de leitura e, pior, de divulgação: como acreditar que um novo autor possa ser revelado e difundido por um sistema que se tornou febre planetária, mas que não consegue impor qualquer raciocínio? Falta-lhe o óbvio: o documento, o texto que se pode levar a uma mesa de debates para dele extrair um trecho.

Estamos, por outro lado, atravessando uma entressafra. Tomemos como exemplo o Brasil: é patente o descaso e o desinteresse que tomaram conta da educação e do ensino no país, com alunos dispostos a agredir (e até matar) professores que não se adequam aos padrões que eles querem impor. A formação precária faz com os jovens ainda tenham muito o que aprender, antes de se aventurar a pôr no papel suas idéias cinematográficas. Os que duvidarem dessa assertiva que apontem um texto de autor novo que tenha realmente o que dizer sobre qualquer aspecto ou autor do cinema. Ou, melhor, que simplesmente vejam a maior parte dos filmes assinados por esses jovens. Correrão o risco de grandes decepções.

Como outras artes, observo que o cinema segue essa tendência. A própria *Nouvelle Vague* só existiu e teve força porque havia um órgão teórico a suportá-la, até mesmo nos muitos equívocos cometidos. Hoje, quase sempre transferida para veículos de pouca ou nenhuma importância, a análise da evolução cinematográfica, enquanto linguagem, fica meio sem sentido. Qual evolução?

Dirá, talvez, o leitor que o fenômeno é mais sério do que parece. Afinal, com ou sem órgãos de divulgação, na verdade não existiu uma mudança significativa desde que Godard metralhou as estruturas de aço do cinema ao lançar seu “*Acosado*” (*À Bout de Souffle*). A progressiva desconstrução da narrativa, incorporando procedimentos de toda sorte, cujas origens remontam a contribuições de outras artes, levou a um impasse – e não foi por outro motivo que vários autores se lançaram a uma tentativa de retomada do fio narrativo. É claro que o cinema não é apenas um veículo para contar histórias. Os americanos exploraram, sim, essa veia de todas as formas, até chegarem aos dias de hoje, quando os efeitos computadorizados auxiliam a desenvolver ideias e tendências que, de outra forma, não se tornariam exequíveis. Mesmo o cinema de poesia europeu, responsável pelo surgimento de obras-mestras como *Un Chien Andalou*, *Potemkin* ou *La Passion de Jeanne d’Arc* não pode prescindir dos modernos truques.

Sem dúvida, os tempos são outros. Mas vejamos o que acontece com certas formas de expressão. Tomemos, por exemplo, a música. No século XX, ela teve um momento de glória, com o surgimento em massa da chamada música popular, após o apogeu de alguns séculos da criação erudita. Brasil, Cuba e Estados Unidos se destacaram no mundo com essa nova forma de expressão. Hoje, o que se observa nesses países é o domínio de uma música totalmente pobre, imposta pelas grandes gravadoras e a ausência de nomes de peso. Repete-se, assim, o esquema dos grandes estúdios que fizeram do cinema americano o de maior expressão durante boa parte do século XX, até que a decadência veio se impor, de forma generalizada. O fenômeno do rock, com suas bandas de estrelas, padronizou um som inovador e deixou tudo como se tivéssemos caído em uma vala comum e perdido toda a informação e originalidade que antes havíamos conseguido reunir.

O cinema marcha para o fim? Já explorou tudo aquilo de que seria capaz? Não creio nisso; acho que ainda há muita coisa nova a ser explorada. A literatura, irmã (bem) mais velha do cinema, já mostrou que os recursos de cada arte são inesgotáveis; o que pode acabar (e normalmente acaba) rápido são as invenções de cada geração. Sobretudo em um mundo que faz da rapidez seu mote de vida, é inútil imaginar que as novidades durem muito tempo. Essa pressa, ao contrário, faz com que muitas invenções não sejam paciente e exaustivamente exploradas. Aos que imaginam que vivemos um período de decadência, cabe lembrar que a própria noção de decadência traz embutida em si a promessa de novos e criativos tempos. Se assim não fosse, o fim da humanidade já estaria anunciado irremediavelmente. Enquanto não tem início uma nova era, prossigamos com as muitas trivialidades e uns poucos acertos de hoje em dia. Quem viver, verá.





## QUATRO SINFONIAS ROMÂNTICAS

*Paulo Sérgio Malheiros dos Santos\**

As Sinfonias de Beethoven (1770-1827) figuram, hoje, entre as obras mais reconhecidas pelo grande público. Entretanto, para os contemporâneos do compositor, traziam inovações dignas de assombro e incompreensão. As novidades eram tantas que as primeiras críticas julgaram-nas intermináveis e fatigantes. Desenvolvidas em grande escala, repletas de contrastes e modulações, exigiam do público uma concentração sem precedentes. O compositor ampliou inusitadamente o potencial de desenvolvimento da forma sonata e, ao mesmo tempo, como fator de unidade, relacionou sutilmente os principais temas e motivos geradores, entre os diferentes movimentos de cada composição. As Nove Sinfonias só se impuseram definitivamente no repertório a partir de meados do século XIX e, com elas, Beethoven tornou-se um artista universalmente compreendido e amado – o centro do cânone da música de concerto. Os grandes compositores românticos, estabelecendo uma nova referência musical como padrão de perfeição formal e emocional, reconheciam que a Sinfonia elevava-se aos limites da perfeição no conjunto da obra dos clássicos vienenses – Haydn, Mozart, Beethoven.

O texto a seguir focaliza quatro sinfonias de compositores pós-beethovenianos que se dedicaram à difícil tarefa de dar continuidade a esse legado tão precioso e avassalador: Schubert, Mendelssohn, Berlioz e Brahms.

O Romantismo idealizou a personalidade do “Artista” como um ser excepcional, atormentado em sua genialidade e diferenciado dos outros homens por um destino implacável. Franz Schubert (1797-1828) admirava profundamente Beethoven, o protótipo do gênio musical romântico. Vinte e sete anos mais novo que seu ídolo, acompanhou de perto o sucesso do grande músico (cujas sinfonias, com exceção da Nona, foram todas compostas antes de 1812). Ambos viviam em Viena, mas frequentavam ambientes diferentes, pois Beethoven era uma celebridade e Schubert viveu quase no anonimato.

\* Professor de História da Música e Piano na UEMG; doutor em Literatura pela PUC-MINAS; roteirista e apresentador do programa radiofônico Recitais Brasileiros da Rádio Inconfidência de Minas Gerais.

Sua breve vida transcorreu sem acontecimentos espetaculares, em uma rotina de muito trabalho e pouco reconhecimento público. Foi um homem tímido, pouco ambicioso e muito cordial. Se algum drama profundo marcou-lhe a existência, Schubert o confiou somente ao coração e à música. Sua genialidade acompanhou-se do prodigioso dom de descobrir, na vida simples que levava, um rico e inesgotável manancial de poesia.

Décimo segundo filho de um professor, Schubert nasceu em Liechtenthal, subúrbio de Viena. Criou-se em um ambiente familiar pobre, de disciplina severa, mas amenizada pela prática da música. Todos os irmãos tocavam algum instrumento e o pequeno Franz logo se destacou entre eles, compondo para o conjunto familiar. Seus dons musicais excepcionais certamente teriam causado furor, em ambiente mais propício. Para Schubert, significaram aulas de harmonia com o mestre-capela paroquial, humilde professor que teve o grande mérito de não tolher a criatividade do aluno. E Schubert continuou criando sua música – enquanto menino cantor do coro da Capela Imperial ou quando estudante no Seminário e na Escola Normal. Aos catorze anos, começou a compor canções; aos quinze, quartetos de cordas; aos dezesseis, a primeira sinfonia. No ano em que completou dezoito anos, escreveu cento e quarenta lieder, duas missas e outra sinfonia. Mas o pai, zeloso de seu futuro, queria que o filho o substituísse no magistério. Contrariando a vontade paterna e procurando sobreviver com sua arte, o jovem, timidamente, candidatou-se a cargos musicais oficiais, que sempre lhe foram negados. Não seria professor, nem virtuose dos palcos – somente compositor. Schubert começou então, uma existência nômade, hospedando-se em casa de amigos fiéis que o admiravam e procuraram amenizar suas dificuldades financeiras e suas decepções sentimentais. Infeliz no amor, e muito afável, o compositor sentia necessidade imperiosa do convívio com os companheiros – as reuniões musicais desses jovens artistas, poetas e pintores, celebrizaram-se como as “schubertiades”.

Schubert viveu apenas trinta e um anos e compôs mais de seiscentas canções, quinze quartetos de cordas, dezessete óperas, sete missas, cantatas, motetos, hinos, coros, música de câmara e grande variedade de peças para piano – fantasias, improvisos, momentos musicais, valsas, danças e sonatas.

Quanto às suas sinfonias, as oito que completou (outras ficaram apenas esboçadas) estão definitivamente incorporadas ao repertório das grandes orquestras. O desenvolvimento de Schubert nesse gênero foi lento, percorrendo um longo caminho até a maturidade das duas últimas sinfonias. O compositor teve que se moldar à grande forma-sonata orquestral, uma vez que as principais características de seu gênio predispunham-no às pequenas formas musicais, sobretudo para a canção. Marcada pela beleza melódica, sua linguagem caracteriza-se pelo forte poder emotivo das modulações harmônicas, capazes de criar, em poucos compassos, um drama, ou de sugerir, rapidamente, um novo sentimento poético.

Schubert nunca ouviu suas sinfonias apresentadas por orquestras profissionais, o que torna ainda mais admirável seu inato senso do colorido orquestral e das gradações sonoras. As seis primeiras (compostas de 1813 a 1818, quando o compositor tinha entre 16 e 21 anos) foram interpretadas pela pequena orquestra de alunos do Stadtkonvikt e, apenas recentemente, tornaram-se mais conhecidas, quando execuções mais frequentes revelaram seu frescor e encantadora simplicidade. As três primeiras e a quinta constituem exercícios de um jovem gênio sobre a inspiração de Haydn e Mozart. A quarta sinfonia, denominada “Trágica”, é uma incursão prematura no universo beethoveniano – a escolha da tonalidade de dó menor e a amplitude da orquestra, com quatro trompas, revelam o modelo da Quinta Sinfonia de Beethoven. A genuína personalidade musical Schubert manifestar-se-á totalmente nas duas obras da maturidade: a “Inacabada” (1822) e a “Grande” (1828).

A Sinfonia nº9, em dó maior é a mais longa e pessoal das sinfonias de Schubert. Oferecida, com uma elogiosa dedicatória, à Sociedade Filarmônica de Viena, foi considerada “muito pesada e muito difícil”. Onze anos decorreram, até que Robert Schumann, em visita à humilde casa de Ferdinand Schubert, irmão do compositor, reencontrou, entre numerosos manuscritos, a partitura da sinfonia rejeitada e providenciou sua estréia na Gewandhaus de Leipzig sob a direção de F. Mendelssohn.

Em, 1928, a morte de Beethoven era muito recente e Schubert certamente sentia o peso dessa herança avassaladora. Mas o desafio formal assumido pelo jovem compositor se deve aferir pelas mesmas normas que regem as sinfonias de seu ídolo. A natureza lírica e expressiva dos longos temas melódicos schubertianos torna-se incompatível com o modelo de desenvolvimento típico de Beethoven, calcado no trabalho exaustivo e engenhoso de idéias concisas e determinantes. Entretanto, apesar da amplitude, a Grande é uma das obras mais concentradas e equilibradas de Schubert, escapando às digressões e fantasias que normalmente preenchem suas vastas arquiteturas instrumentais.

Na introdução (Andante) do primeiro movimento, as trompas em unísono apresentam um nobre tema, sutil na dissimetria de sua construção e do qual derivam os vários motivos do vigoroso Allegro ma non troppo seguinte. Longo e impetuoso, esse movimento desenvolve-se em crescente tensão, desencadeando irresistível ascensão até o stretto final numa ascensão irresistível, até o stretto final da coda, quando, em tempo mais rápido, reapresenta-se o tema inicial das trompas, como um hino radioso e triunfal.

O segundo movimento (Andante com moto), imenso Lied em lá menor, composto de cinco seções e uma coda, é dos trechos mais trabalhados e líricos da sinfonia. O tema principal surge no oboé, sobre o acompanhamento staccato das cordas, em ritmo de marcha lenta. A sua feição cantabile é interrompida abruptamente pelo fortíssimo orquestral que, durante todo o movimento, assumirá o pa-

pel de elemento contrastante. Schubert explora com sabedoria as transições entre as diversas seções – particularmente mágica é a atmosfera de apaziguamento, de espera quase muda, antes da volta do primeiro tema.

O Scherzo (Allegro vivace) possui a clássica uma estrutura arquitetônica (A.B.A.), mas apresenta muitas soluções inventivas. As partes extremas estão na tonalidade principal da sintonia, dó maior. Após uma abertura quase agressiva, surge uma série de melodias, alegremente ritmadas, com uma sucessão de modulações engenhosas. O trio central, em lá maior, consiste em uma única melodia – um Ländler vienense de raízes populares, totalmente confiado aos instrumentos de sopro, enquanto às cordas cabe o acompanhamento.

No quarto movimento (Allegro vivace), as nítidas citações da “Ode à Alegria” de Beethoven não possuem caráter apenas alusivo ou rapsódico – derivam logicamente do material temático do trecho, ao qual se integram de maneira perfeitamente orgânica. A coda apresenta um esquema rítmico de quatro notas e persiste por duzentos compassos, gigantesca, monumental, conduzindo a marcha até a impressionante apoteose final.

Pela maneira com que concilia a forma clássica e o espírito romântico, essa sinfonia, única sob muitos aspectos, ocupa uma estratégica posição histórica. Após a morte de Beethoven, a Sinfonia Romântica trilhou dois caminhos principais: em uma direção, Mendelssohn, Schumann e Brahms adaptaram-na à expressão mais intimista do Romantismo, reduzindo as proporções dos movimentos intermediários. Em outra vertente, Berlioz e Liszt adotaram os programas extramusicais dos poemas sinfônicos. A grande sinfonia de Schubert, por muito tempo ignorada, aponta para o futuro e possui atributos comuns às obras posteriores de César Franck (1822-1890), Anton Bruckner (1824-1896) e Gustav Mahler (1860-1911), como a tendência para a unidade cíclica e disposição formal em amplos espaços harmônicos.

Felix Mendelssohn (1809-1847), filho de um rico banqueiro israelita e neto do matemático, literato e filósofo iluminista Moses Mendelssohn, recebeu uma educação sofisticada, abrangendo vários aspectos das ciências e das artes. Sua trajetória musical marcou-se pela precocidade e sedimentou-se com inusitada formação musical, viabilizada pelo ambiente familiar privilegiado e por longas viagens de estudos. Desde criança teve acesso ao melhor cânone da música ocidental e soube escolher seus ídolos (principalmente o Beethoven da última fase), elegendo-os para modelar seus vários Quartetos de cordas, sua obra sinfônica, sacra e para o maravilhoso Octeto, escrito aos dezesseis anos. Sabiamente, Mendelssohn conseguiu evitar que a escolha ambiciosa de tais modelos conduzisse a um previsível desastre. Inegavelmente, o compositor manteve-se apegado ao passado; entretanto, suas obras primas, escritas com elegância, limpidez e refinamento clássicos, surpreendem pela originalidade. Sem serem revolucionárias, estão dominadas por uma verdadeira sensibilidade romântica, afastando-se do

maneirismo imitativo de outros músicos que, no decorrer do século XIX, transformaram o Conservatório de Leipzig (fundado por Mendelssohn) em uma fortaleza do academicismo.

Como maestro, Mendelssohn foi audacioso e exerceu forte influência na vida musical de seu tempo. Reapresentou a Paixão segundo São Mateus de Bach, exatamente um século após sua primeira audição; executava frequentemente os Concertos para Piano de Mozart e Beethoven; revelou ao público a Grande Sinfonia em Dó Maior de Schubert e divulgou, em primeiras audições, a música renovadora de Schumann e Berlioz.

Entre 1821 e 1823, Mendelssohn escreveu doze sinfonias somente para instrumentos de cordas. Despretensiosas e juvenis, essas obras demonstram uma perfeita assimilação dos estilos barroco e clássico; ao longo da série, evidencia-se o aperfeiçoamento da escrita orquestral que se concretizaria, nos anos seguintes, nas cinco sinfonias para grande orquestra. As três últimas, as Sinfonias nº3 (Escocesa), nº4 (Italiana) e nº5 (A Reforma) ocupam lugar privilegiado no repertório internacional.

A Sinfonia Italiana foi encomendada pela Sociedade Filarmônica de Londres, em 1832. Para terminá-la, no ano seguinte, o compositor utilizou um esboço elaborado em uma tournée (1930) à Itália, país onde permaneceu por longo tempo, visitando as cidades de Veneza, Bolonha, Florença, Roma, Milão e Nápoles. Lembranças da ensolarada viagem dominam a sinfonia, composta com entusiasmo e transbordante da “alegria da natureza”, segundo declarações do próprio Mendelssohn. Deve-se observar que o compositor não teve a menor preocupação descritiva e que a difundida associação da gestação da obra à celebração do carnaval romano é inteiramente arbitrária.

O primeiro movimento, Allegro vivace, inicia-se brilhantemente com os violinos apresentando um tema impetuoso que, após uns compassos de transição, repete-se em tutti orquestral, com destaque para a intervenção dos tímpanos reforçados pelos trompetes. O segundo tema, de natureza mais terna, é exposto pelos clarinetes e fagotes, acompanhados pelas cordas. No desenvolvimento central, em fugato, surge uma terceira idéia. Os três temas alternam-se ou se fundem, em hábil jogo instrumental de contrastes dinâmicos, até a conclusão em enérgicos e brilhantes acordes.

O segundo movimento, Andante con moto, traz as cores sombrias das violas, dos oboés e fagotes que se alternam com os violinos. O clima religioso, como um coro de peregrinação, ressalta-se pela figuração de colcheias, espécie de pulsação mantida pelos contrabaixos durante quase todo o andamento. O recolhimento meditativo é interrompido duas vezes por um episódio contrapontístico. Mas o final retoma o clima intimista e a música extingue-se suavemente.

O terceiro andamento, Con moto moderato, é um elegante minueto, com o motivo inicial compartilhado pelas violas e segundos violinos. As madeiras

desempenham papel preponderante nos graciosos episódios conclusivos. Os toques das trompas anunciam o Trio central que, caracterizado pelos trinados das madeiras, contrasta com a volta conclusiva ao minueto.

O Presto final alterna duas danças de passos vivos e saltitantes: o Saltarello do título inicia-se após breve introdução, com as flautas esboçando o tema que, a seguir, alterna-se entre as madeiras e os violinos. A movimentada Tarantella napolitana emerge de um pianíssimo. As duas danças combinam-se ou se alternam, cabendo à primeira concluir triunfalmente a Sinfonia.

Terminada em março, a Sinfonia Italiana estreou em Londres a 13 de maio de 1833, regida por Mendelssohn, que também tocou um concerto para piano de Mozart. Depois de uma revisão do autor, a versão atual teve sua primeira audição na Gewandhaus de Leipzig, em novembro de 1849, dois anos após a morte do compositor.

Quando apresentou ao público sua primeira sinfonia, Johannes Brahms (1833-1897) tinha já 43 anos – fato surpreendente para um compositor que sempre se dedicara exclusivamente à música. Ainda criança, abandonou os estudos escolares para trabalhar com o pai, músico humilde que tocava trompa e contrabaixo, em tabernas, concertos ao ar livre e pequenos saraus, muitas vezes em ambientes absolutamente impróprios para a sua idade. Orgulhoso do talento do filho, Jakob Brahms convenceu o notável professor de piano Otto Cossel a aceitá-lo como aluno, sem qualquer remuneração. Como não pudesse dispor de um instrumento em casa, conseguiu que o fabricante Baumgartner o autorizasse a praticar nos pianos de seu estabelecimento. Assim, a partir dos sete anos, Brahms já se dedicava ao aprendizado musical com seriedade e constância. Aos dez anos, seu primeiro concerto público atraiu a atenção de Eduard Marxsen, homem de grande prestígio artístico, excelente professor de piano e teoria. Marxsen incentivou o novo aluno com o estudo metódico dos antigos mestres do contraponto (Lassus, Palestrina, Bach) e a prática dos modelos formais do classicismo vienense (Haydn, Mozart, Beethoven).

Por volta de seus vinte anos, Brahms passou a realizar tournées com músicos de renome, entre outros os violinistas Reményi e Joachim, que o levaram até Liszt e Schumann. O generoso Liszt o recebeu com cordialidade, mas Brahms mostrou-se intimidado pelo sofisticado cerimonial em torno do poderoso artista na corte de Weimar e, simplesmente, desconsiderou seu convite para integrar a “nova escola alemã”. Ao contrário, uma amizade inquebrantável se estabeleceu por toda vida entre Brahms e o casal Clara e Robert Schumann. Este o recomendou a seus editores e dedicou-lhe um apaixonado artigo na influente revista que dirigia. Na sequência, outros importantes músicos contemporâneos, como o crítico Hanslick, preocupados com a tradição musical alemã, elegeram Brahms como a figura emblemática do movimento de reação à “música do futuro”, preconizada pelos poemas sinfônicos de Liszt e pelo drama musical wagneriano.

Quando em 1862, Brahms – um homem solitário, com fama de áspero e insociável – fixou-se definitivamente em Viena, o público já o respeitava como o herdeiro de Beethoven e é provável que o receio de uma comparação direta com o legado do grande clássico determinasse a demora da estreia de sua primeira sinfonia. Antes de terminá-la, Brahms acumulara obras de peso, como o Concerto em ré menor para piano op.15, as Variações sobre um tema de Haydn op.56 e as duas Serenatas op.11 e op.16. A partitura passou por um longo processo de elaboração que se arrastou por mais de 20 anos: foi iniciada em 1854, logo após o encontro de Brahms com Schumann, só sendo retomada e concluída em 1876. E a ansiedade do compositor manteve-se até o final, concretizada nas alterações que fez, de última hora, nos dois movimentos centrais. A espera mostrou-se frutífera – a primeira sinfonia de Brahms (como as três seguintes) marca um ponto culminante desse gênero no Romantismo.

Logo após a estreia da Primeira, o maestro von Bülow a denominou de a Décima, aludindo à continuidade que ela representava em relação às nove sinfonias de Beethoven. Entretanto, Brahms retorquiu com rude desprezo, quando um crítico vienense observou que o tema final de sua sinfonia se parecia com o do Coral da Nona: – É verdade; e os estúpidos o percebem mais rapidamente – respondeu. De qualquer modo, a Primeira é uma obra absolutamente pessoal e profundamente unitária na sólida arquitetura de seus quatro movimentos. Evitando a monotonia com absoluta coerência de ideias, Brahms constrói a unidade da obra dosando com inteligência a variedade de recursos e os elementos de contraste, como o uso de tonalidades e compassos diferentes para cada andamento. Quanto à forma cíclica, ela nunca é ostensiva, extraindo os temas dos diversos movimentos de apenas uma célula básica. Seguindo tal princípio, a complexa introdução e o primeiro movimento (Un poco sostenuto – Allegro) já contêm os elementos fundamentais para o desenvolvimento de toda a sinfonia. Os dois andamentos extremos adotam a forma sonata (com introdução e coda) e se apresentam complementares – as tensões e o clima de inquietação criados no primeiro movimento só se resolvem no brilhantismo do último (Adagio – Più andante – Allegro non troppo, ma con brio). Brahms reduz as proporções dos dois movimentos intermediários, conformando-os a uma envergadura menor que a das grandes construções beethovenianas e dando-lhes um caráter mais intimista. O meditativo segundo movimento (Andante sostenuto) traz a estrutura de lied (A-B-A). Na seção central aparece uma bucólica melodia, confiada sucessivamente ao oboé e ao clarinete. O terceiro movimento (Um poco allegretto e grazioso) tem a forma de um scherzo com trio, mas renuncia ao caráter de scherzo humorístico e agitado, tão importante em Beethoven. O encantador tema principal soa como uma melodia entoada por um despreocupado caminhante que passeia pelo campo.

Brahms limitou-se à orquestra usada por Beethoven na Nona sinfonia e conseguiu cores e planos sonoros absolutamente originais que contribuem para

realçar os aspectos inovadores dessa monumental obra – suas sutilezas rítmicas, mudanças de acentuação, ruptura da regularidade dos compassos e a genial habilidade em variar os temas com fragmentações e inversões.

Louis Hector Berlioz (1803-1869), impetuoso e inconformista, foi criticado e ridicularizado pela maioria de seus contemporâneos. A posteridade, porém, o proclamou um arauto do modernismo, responsável por importantes aquisições musicais do século XIX – a criação da sinfonia programática e a renovação do timbre orquestral. Na busca de sonoridades inéditas, o compositor utilizou instrumentos até então pouco habituais no contexto orquestral (a harpa, por exemplo) e reforçou os naipes instrumentais (sobretudo o dos sopros), explorando-os ao máximo quanto às possibilidades de coloração.

Violonista mediano, Berlioz fez da orquestra seu verdadeiro instrumento. Quase nada nos legou para solo instrumental ou música de câmara; e mesmo o canto, frequente em sua obra, nela só atinge originalidade quando tratado como componente instrumental, em grandes massas corais. As inovações orquestrais do compositor constituem seu legado mais perene e positivo. Suscitaram um renascimento da música sinfônica, inspirando novas gerações de orquestradores e a conseqüente valorização de novos parâmetros estéticos.

Por outro lado, Berlioz compôs sempre estimulado por impressões literárias, organizando sua música como ilustração de um texto ou enredo poético. Alguns críticos acusavam-no, inclusive, de possuir uma cultura literária muito mais sólida que a musical. Entretanto, o compositor contribuiu significativamente para a evolução da linguagem musical ao cultivar a ideia do poematismo – ou seja, a ordenação do discurso sonoro pela lógica motriz de ideias, fatos ou caracteres extramusicais. A transformação constante do material temático criaria a sensação de uma improvisação ao sabor do momento, alheia à tensão tonal e à simetria clássicas.

A Sinfonia Fantástica foi escrita aos 27 anos sobre um programa literário autobiográfico em que Berlioz evoca a história de sua paixão pela atriz irlandesa Henriette Smithson, intérprete de Shakespeare: – “Um jovem músico de sensibilidade mórbida e imaginação ardorosa se envenena com ópio, numa crise de desespero amoroso. O narcótico, fraco demais para lhe causar a morte, mergulha-o em profundo sono, agitado por visões, sensações, lembranças e emoções fantásticas que se transformam em idéias e imagens musicais. A própria amada tornou-se para ele uma melodia (uma idéia fixa ou tema intermitente) que o acompanha por toda parte”.

A Sinfonia fantástica impõe-se por suas qualidades especificamente musicais. Há uma prodigiosa riqueza de idéias e a orquestração é, ao mesmo tempo, brilhante, detalhista e inovadora. O compositor normatiza o uso da *idée fixe* – um tema essencial que transcorre como uma idéia fixa, em diferentes caracterizações, no decorrer da obra. Na Sinfonia Fantástica a *idée fixe* simboliza a presença da mulher amada nos sonhos febris do jovem artista e, musicalmente, representa uma alternativa ao modelo de desenvolvimento formal beethoveniano.

A Sinfonia Fantástica divide-se em cinco movimentos: o primeiro, *Devaneios, paixões*, prepara a cena para todo o melodrama. O *Largo* inicial cria o clima melancólico exigido pelo argumento. O caráter dramático instala-se com a entrada do *Allegro agitato* e apaixonado, impregnado dos avassaladores sentimentos do jovem músico. Em quatro seções bem contrastantes, os devaneios do artista evocam a vida agitada e os sentimentos contraditórios por ele vividos antes de encontrar seu grande amor.<sup>1</sup> Na quarta seção apresenta-se, pela primeira vez, o tema da amada – a *idée fixe* – que reaparecerá em todos os outros movimentos.

No segundo movimento, *Um baile*, dá-se o reencontro dos amantes. Uma valsa, alternadamente leve ou brilhante, faz o papel de elegante *scherzo* sinfônico, tendo seu motivo principal interrompido pelo enunciado da *idée fixe*. Como novidade orquestral, Berlioz destaca, de maneira até então inusitada, os arpejos da harpa.

O terceiro quadro, *Cena nos campos*, cumpre a dupla função de movimento lento e interlúdio bucólico, apresentando o diálogo inicial de dois pastores, no *corne-inglês* e no oboé. Perturbando o idílio, o tema da amada surge ameaçador nos graves da orquestra. No final, o tema pastoril reaparece obscurecido pelo rufo dos timbales, em clima de mistério, anunciadores de uma tempestade.

No *Allegretto non troppo*, *Marcha para o suplício*, o artista sonha que matara a amada e um cortejo o leva ao cadafalso, onde ele assistirá à própria execução. Os movimentos e gestos da multidão são descritos com realismo pela orquestra. A marcha constrói-se com dois temas contrastantes – o primeiro, sombrio e ameaçador, é confiado às cordas; o outro explode brilhante nos metais e madeiras. O reaparecimento da *idée fixe* sugere um último pensamento de amor interrompido pelo golpe fatal da guilhotina.

O último movimento, *Sonho de uma noite de Sabá*, é um angustiante pesadelo. O jovem artista encontra-se rodeado de bruxos, feitiçeiros e monstros, reunidos para seu funeral. Em meio ao infernal tumulto, surge a imagem da amada. Gritos de júbilo sinalizam-lhe a chegada e ela participa da diabólica orgia enquanto sua figura idealizada transforma-se em máscara grosseira. A *idée fixe* adquire caráter burlesco e se integra a uma sarcástica paródia em que o tradicional *Dies irae* (da missa canônica dos mortos), intercalado pelo soar de sinos, aparece sobreposto ao motivo do Sabá das Feitiçeras. A bulha apocalíptica cresce em fúria incontrolável até o ponto culminante e final de toda a Sinfonia.

Grande músico do romantismo francês, Berlioz tornou-se o elo entre os alemães Beethoven e Wagner – o compositor sinfônico e o compositor de teatro por excelência. A afirmativa é de seu conterrâneo Pierre Boulez, para quem Berlioz prende-se à forma mais emocional do romantismo alemão, estabelecendo uma voluntária confusão entre o real e o imaginário. Ao transformar sua obra em um gesto autobiográfico e fazer de sua vida um romance tempestuoso, Berlioz soube ainda reinventá-la em suas admiráveis mas pouco confiáveis *Memórias*.



## AO ARTISTA DESCONHECIDO

*Carlos Perktold\**

O Governo de Minas Gerais por intermédio da Secretaria de Estado da Cultura e da Superintendência de Museus de Minas inaugurou, em março de 2012, o Centro de Arte Popular (CAP), instalado no solar no qual funcionou, durante anos, o Hospital Infantil São Tarcisio, à rua Gonçalves Dias, em Belo Horizonte. O prédio é projeto de Luiz Signorelli, arquiteto que chegou nesta cidade no início da vida de ambos. Arquiteto brilhante, projetou dezenas de edifícios, casas e igrejas na nova Capital.

A abertura deste novo museu é de importância fundamental para os artistas chamados populares, aqueles que sem estudo formal e institucionalizado, mas com talento, executam ou executaram suas obras sem preocupação com os atributos que, habitualmente, contém uma obra de arte. O resultado delas não é menos artístico. Pelo contrário, pode ser até mais elaborado e mais bonito que uma outra a conter aqueles atributos, mas o autor desta última não tenha sido contemplado com o presente dos deuses e por isso, é incapaz de revestir seu trabalho com talento. O prédio contém múltiplas salas, expondo obras em madeira, terra cota e cerâmicas em quantidade que deixará o visitante perplexo de tanta beleza produzida por autores desconhecidos. O CAP terá seu acervo, que ficará exposto, e abrigará também exposições temporárias em sala especial. Merece destaque as vitrines, a iluminação sobre elas ou sobre peças especiais e o conjunto da decoração, valorizando-as como deve ser.

Se fosse possível voltar ao passado e perguntar a cada um dos desconhecidos autores das peças ali expostas, todos ratificariam a nossa assertiva de que nunca imaginaram que em um futuro tão incerto de suas vidas, seus trabalhos estariam em coleções particulares, museus e, sobretudo, inaugurando o Centro de Arte Popular (CAP) em Belo Horizonte. Elas representam Santos, Nossa Senhora, Divinos, ex-votos, oratórios de viagem e de paredes e foram esculpidos com

\* Crítico de arte, integrante da Associação Brasileira e da Associação Internacional dos Críticos de Arte (ABCA-AICA).

o talento dos artistas capazes de transporem nas imagens a nobre humildade de seres especiais. Estes se tornaram santos pelo humanismo e que tinham a certeza de um lugar assegurado no Paraíso. Lugar, por certo, garantido também aos autores que os representaram.

Merece destaque especial também a sala de Exposição Temporária, na qual está sendo exibido, pela primeira vez, parte do acervo do casal colecionador Maria Zahle e Eduardo Kahoweck, residente em Tiradentes (MG).

Todas elas são de devoção caseira e, no passado, foram colocadas no local de mais destaque em cada residência, com o objetivo de dar proteção aos seus moradores e à casa, como ocorre ainda hoje em lares católicos. Eram também na frente deles que as rezas familiares diuturnas ocorriam. Os oratórios de viagem eram levados pelos tropeiros, comerciantes que contavam com a proteção dos santos nas suas jornadas pelo interior do país e dos quais eram devotos. E o milagre da esperada proteção ocorreu. Prova dessa afirmativa são os ex-votos e a preservação das imagens expostas. São várias peças de terra cota e elas são raras hoje porque, quando quebradas por acidentes nos séculos passados, eram enterradas ou atiradas ao mar (1). O devoto ao vê-las naquele estado, deveria se sentir como se um novo sepultamento do santo devesse ser realizado. Seus primitivos donos e encomendantes não mais existem por que, como na vida ou em qualquer filme hollywoodiano, no fim todos morrem, menos a fé perpetuada pelos devotos e o brilhantismo de seus desconhecidos autores.

A arte popular, habitualmente, não tem a mesma aceitação entre certos colecionadores, que preferem obras de artistas consagrados, peças assinadas e reconhecidas ao primeiro olhar pelos colegas da mesma paixão. Imagino que essa dificuldade exista pela denominação "popular", que motiva a impressão de algo capaz de ser esculpida por qualquer mortal. Nada mais traiçoeiro ao olhar preconceituoso que a simplicidade enganosa dessa arte. Confeccioná-las exige o mesmo talento daquelas elaboradas com mais primor, acrescida da ingenuidade pessoal de seu autor de que está esculpindo apenas uma imagem singular. Colecioná-las durante décadas como fez o referido casal, requer um treino do olhar, tão sofisticado quanto aqueles sobre peças de um Aleijadinho, miradas que descobrem a beleza, a elegância, o equilíbrio, às vezes sem proporção e a singeleza em obras embaladas com talento, além dos matizes e da policromia de mestres. Talento desconhecido pelo público do passado, que via no objeto apenas o santo de sua preferência e raramente a arte do seu autor. Esse desconhecimento permaneceu por dezenas e dezenas de anos e, se descoberto antes, teria imortalizado seu autor se ele tivesse sido contemporâneo de si mesmo para receber o reconhecimento que hoje lhe dedicamos.

Encontrar e colecionar peças como as que se encontraram na abertura do CAP, requer paciência de garimpeiro compulsivo no seu bateio diário durante anos. Todas são de autores desconhecidos, mas imortais. A doçura de cada ima-

gem ontem ou hoje demonstra a felicidade de cada autor em expor sua fé e a esperança da perpetuidade delas porque ninguém se desfaz de algo belo. No passado, esperava-se que os caixeiros-viajantes em viagens pelo interior do país, sem pressa, abrissem seus oratórios, rezassem, pedissem e aguardassem a realização do milagre, suplicado pelo homem de fé. Hoje, continuam em lugar de destaque para os fervorosos ou como objeto de decoração para os estetas.

A gênese dos santeiros em Minas Gerais tem a idade da criação da nossa Capitania Hereditária e tem renascido nas últimas décadas em dezenas de artistas. Repetindo a história, parte deles permanece desconhecida e fica literalmente posta em beiras de estradas, morando em bairros pobres, cidades distantes e de difícil acesso ou, se privilegiados por descobertas de algum marchand, em galerias de prestígio. Sorte destes últimos. Infelizmente a maioria ainda hoje é como um poeta que libera versos e odes sobre papéis soltos na ventania, sem saber onde eles irão parar e quando deixarão de ser desconhecidos e serão valorizados como nesta inauguração.

(1) BOJUGA, Claudia, (1º de março de 2010) Do Alto da Colina – Revista da Biblioteca Nacional (acesso a [pt.wikipedia.org](http://pt.wikipedia.org) em 9/3/12)



## IMERSOS NO MISTÉRIO

*Clóvis Salgado Gontijo\**

Como contemplar estas “200 Faces de Jesus de Nazaré”?\*\* A primeira vista, a pergunta parece destituída de sentido. Não há caminhos pré-estabelecidos capazes de orientar a apreciação artística. A multiplicidade, a liberdade e a inefabilidade da arte não permitiriam o aprisionamento da fruição estética numa única direção, num único sentido.

Tal impossibilidade não é exclusiva ao âmbito artístico. Encontra-se também na experiência mística, cuja via, como bem nos ensina São João da Cruz, é para nós tão imprevisível, desconhecida e obscura quanto seu ponto de chegada. No entanto, apesar da “escuridão” do caminho, a mística exige determinada atitude de quem deseja unir-se com o divino.

Seria possível aplicar este ensinamento ao campo da arte? Caso positivo, o modo com o qual nos colocamos diante do artístico não poderia ser indiferente à obra que experimentamos. E é nesta perspectiva que devemos compreender o “como” de nossa pergunta inicial, cuja formulação pode ser agora reelaborada de maneira mais precisa: Que atitude adotar ao contemplar estas “200 Faces de Jesus de Nazaré”?

Arrisco em dizer que só experimentando cada uma delas como ícone. Ícone que não deve ser confundido, como um dia explicou o pintor em outro contexto, com um mero sinal informático, de referência unívoca. A explicação de Bax sintoniza-se com a concepção sobre a natureza do ícone, presente em Raimon Pannikar. Segundo o teólogo catalão, “o ícone autêntico, à diferença da simples imagem figurativa, é um símbolo”, algo que nos transporta “mais além – a outra coisa (que não é coisa)” [Ícones do mistério, p. 15].

Este outro ao qual nos conduz o ícone é o Outro absoluto, o inefável por excelência. E, como já vimos, à pluralidade de conteúdos que caracteriza o positivamente inexpressável corresponde uma pluralidade de caminhos. Se, para o ícone, a via para a contemplação do divino é o rosto de Cristo, dizer que há muitos caminhos equivale a admitir que há infinitos rostos crísticos.

\* Professor de Estética da FAJE – BH e doutorando em Filosofia pela Universidade do Chile.

\*\* Nome dado à recente exposição de pintura de Petronio Bax em São Paulo.

Durante o curto período de um mês, Bax identificou duzentas faces de Jesus de Nazaré. A variedade de expressões, idades, traços e raças do Nazareno (e de técnicas com que foi “representado”) poderia assim traduzir uma exigência filosófica: o Absoluto não pode se exprimir sob uma só forma, contingente, histórica e, por isso, limitada.

Mas acredito que mais que por uma exigência intelectual, a variedade destas faces resulte da profunda espiritualidade do artista. Uma espiritualidade que valoriza o humano, como “lugar” propício à encarnação do mistério. Uma espiritualidade que valoriza o próximo, no qual Cristo a cada momento se manifesta. Uma espiritualidade que valoriza a natureza, na qual o rosto divino, desprovido de contornos precisos, se funde e se confunde.

A fusão da Face no Todo pode ser compreendida como uma das particularidades do ícone baxiano. Particularidade que aponta a inserção das “200 faces” numa “poética noturna”. Nela, há lugar para um Deus absconditus, imerso muitas vezes nas tonalidades escuras das águas profundas. A diferença dos ícones da Igreja Oriental, a luz ainda não é constante, são apenas lampejos. E quando irradiam nestes ícones marinhos, os raios luminosos nem sempre são dourados: são verdes, azuis, violetas.

As faces submersas de Jesus de Nazaré reforçam simultaneamente dois aspectos fundamentais do ícone, segundo Pannikar: o mistério e a transparência. O mar é o topos do silêncio profundo, onde se amplificam as ressonâncias do mistério. Por outro lado, é o símbolo máximo da transparência, do que se revela sem nunca se desvelar por inteiro.

O mar transparece o mistério, como as faces icônicas de Cristo. Diante do mistério, a atitude a tomar é de reverência, de entrega. Assim como Drummond nos pede cautela com a palavra amor, Bax parece nos pedir para não apontar, não enquadrar, não “abrir” o mistério. Só assim descobriremos, como nos diz Pannikar, que “o ícone não vê, mas nos olha” [Ícones do mistério, p. 24].



## A IMPORTÂNCIA DA PINTURA DE AURÉLIA RUBIÃO

*José Roberto Sales\**

É fato reconhecido por especialistas que a história das artes plásticas, em Belo Horizonte e em Minas Gerais, nas primeiras décadas do século XX, ainda tem sido pouco estudada. Com isso, persistem lacunas que dificultam aos mineiros se apropriarem de um tipo de conhecimento que faz parte de sua história e pode contribuir para a reafirmação de sua identidade cultural.

Neste sentido, merece ser focalizada a pintora figurativista Aurélia Rubião que, ao lado da escultora belga Jeanne-Louise Milde (1900-1997), teve ativa participação nos movimentos artísticos de Belo Horizonte no período de 1930-1940. Na época, a participação feminina em qualquer tipo de arte ainda era recebida com reservas pela sociedade e pelos familiares, pois esse comportamento rompia com o padrão social de gênero esperado para as então denominadas “moças de família” ou mademoiselles.

Aurélia Rubião nasceu em Varginha, Minas Gerais, no dia 2 de maio de 1901, filha de Luiz Álvares Rubião e Amélia Augusta de Vasconcellos, e prima do festejado contista Murilo Rubião.

Da mesma forma que os artistas de sua época, Aurélia viveu os conflitos brasileiros do começo do século XX entre a arte acadêmica de nítida influência europeia e o Modernismo cujo marco inicial é a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo.

O Modernismo, em sua vertente mais anárquica (representada pelo Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade) afirmava que o Brasil necessitava assimilar as influências estrangeiras a fim de transformá-las em uma expressão artística original, amalgamada pelas vivências humanas, sociais, históricas e culturais do povo brasileiro, cuja formação populacional recebeu a marca determinante e criativa da miscigenação.

O período em que Aurélia Rubião se tornou uma pintora madura e consagrada pela crítica e pelo público foi marcado pelas ideias modernistas. De alguma forma, em sua pintura, ela teve que responder a essas idéias, incorporando-as, rejeitando-as ou assimilando-as a seu próprio modo.

\* Psicólogo, professor. Da Academia Varginhense de Letras.

Ao olhar contemporâneo, para alguns críticos, os dogmas da Semana de 1922 nada acrescentaram de original ao que já havia sido realizado nos séculos XVIII e XIX por alguns artistas individuais (Aleijadinho) e, principalmente, pelos escritores românticos com seu nacionalismo indianista. Contudo, não devemos olvidar que tais ideias tiveram o mérito de trazer novamente à discussão estética daqueles momentos, perguntas de difícil resposta: o que seria uma arte genuinamente brasileira? Ela existe?

À época, Aurélia Rubião já reconhecia a importância de uma matriz nacional das artes quando no artigo “Ouro Preto” escreveu sobre “o vulto estranho do Aleijadinho, precursor de nossa arte, rebelando-se para buscar um rumo novo à arte brasileira” (publicado em jornal de Belo Horizonte não identificado no original pesquisado.)

Aurélia Rubião afirmou em entrevista: “Não tenho preferência por nenhuma escola. Gosto do que é belo, pouco se me dando se se trata de um motivo moderno ou clássico”. “A arte atual – diz a pintora – : acha-se em estado de transição e nada tem de definido. Cada artista é um pesquisador que tenta trazer à tona alguma coisa de novo, o que prova a insatisfação artística dos nossos dias” (*Diário da Tarde*).

Em Belo Horizonte, em 1937, o autorretrato de Aurélia Rubião (óleo sobre tela, 30 x 38 cm; 1937) obteve o 1º Prêmio de Figura – Seção Pintura no 1º Salão de Belas Artes, evento que foi amplamente divulgado pela imprensa belo-horizontina e que teve grande repercussão. Em 1938, participou do 2º Salão de Belas Artes, tendo obtido o prêmio extra de figura na seção pintura.

Em outubro do mesmo ano, participou do 1º Fim de Semana de artistas e intelectuais realizado na Fazenda Petrópolis, em Santa Luzia, propriedade da escultora Jeanne Milde. Da mesma forma, o encontro teve ampla divulgação pela imprensa. Delpino Junior produziu uma caricatura, hoje clássica e bastante conhecida, desse grupo de artistas, entre os quais, Aurélia Rubião.

Em 1939, Aurélia Rubião obteve o 1º Prêmio de Figura – Seção Pintura – Obra de conjunto com o retrato da poetisa Henriqueta Lisboa, no 3º Salão de Belas Artes da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Sobre esse retrato, o professor Aníbal Mattos, conhecido por seu rigor conceitual, publicou em 1939 as seguintes críticas: “(...) à artista sobram manifestações de talento e a sua tendência para o retrato, gênero difícil, que reclama grandes conhecimentos técnicos e, principalmente, de interpretação psicológica, se vêm acentuando gradativamente. A senhorita Aurélia Rubião, que apareceu antes, nos Salões da Sociedade Mineira de Belas Artes, é um dos bons valores da atual pintura mineira”

Aurélia Rubião se formou na Escola de Belas Artes de São Paulo, em 1933, tendo colado grau em 19 de maio de 1934, ao lado de outros artistas que também deixaram sua marca na pintura e na arquitetura nacionais. Foi amiga de Mário de Andrade, José Carlos Lisboa, Henriqueta Lisboa, do escultor Alfredo Olini, Cândido Portinari, Carlos Drummond de Andrade, Henriqueta Lisboa.

A artista pintou centenas de quadros, ao longo de sete décadas. Por isso, no livro *Aurélia Rubião: Vida e Arte* (2011), de minha autoria, delimito o foco da pesquisa e análise no Acervo Varginha. A análise desse Acervo apresenta 183 obras de 37 coleções particulares e dos acervos público, eclesiástico e civil. Essa produção artística compreende o período de 64 anos entre 1923 e 1987, o que corresponde a todas as etapas da vida da artista. As 183 obras não constituem a totalidade do Acervo Varginha, mas consideramos que a quantidade localizada e catalogada representa uma amostragem bastante ampla, variada e significativa.

A artista revelava predileção pela técnica da pintura a óleo além de aguadas (aquarelas e guaches) e cinco desenhos a lápis sobre papel. Segundo declaração da artista, alguns de seus óleos sobre tela foram pintados com uma técnica de pintura mista que incluía o pontilhismo, ou seja, não era exatamente o pontilhismo utilizado pelos pós-impressionistas, a partir de 1880.

As temáticas prediletas de Aurélia Rubião eram as naturezas-mortas com flores, frutas e objetos de utilidade doméstica, além de retratos e gênero histórico-religioso. A arte da pintora é muito pessoal, inspirada em motivos líricos, folclóricos, populares, mítico-religiosos, do interior doméstico e contemporâneos (retratos).

Aurélia Rubião produziu uma pintura figurativista de estilo naturalista clássico; em algumas de suas obras pode-se perceber a influência do Movimento Modernista. Ela própria declarou em entrevista: “Tenho, também, tendências modernistas” (RUBIÃO, 1980). No entanto, a análise das obras do Acervo Varginha (inclusive de aquarelas e guaches) revela uma influência maior do Grupo Santa Helena: figurativismo; interesse pelas naturezas-mortas, retratos e autorretratos; e preferência por tons rebaixados, de pintura fosca, o que confere uma tonalidade acinzentada aos quadros.

Em Belo Horizonte, Aurélia participou de exposições na Sociedade Mineira de Belas Artes (1936), no Salão de Belas Artes (1937, 1938 e 1939), no Clube Belo Horizonte (1940) e no Salão Nobre da Cultura Inglesa (1954).

Em Varginha, a artista participou de exposições realizadas no Clube de Varginha (1926 e 1984) e na Paróquia do Divino Espírito Santo (1982), bem como da exposição da Semana de Artes de Varginha, organizada pela Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências (1971).

Foi na cidade de São Paulo, no entanto, que a artista realizou o maior número de exposições. Nessa cidade, Aurélia Rubião participou do concorrido Salão Paulista de Belas Artes pelo menos dezoito vezes no período de 1941 a 1972. Além disso, a artista participou do Salão Paulista de Arte Moderna (1952 e 1953), do Salão Distrital da Lapa (1951), do Sindicato dos Artistas de São Paulo (1947 e 1951) e da Galeria de Arte da Associação Cristã de Moços de São Paulo (1973).

Dos eventos paulistanos, destaca-se sua participação na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, evento que é um marco na história das artes

plásticas do Brasil e representa o ápice de sua carreira artística. A obra inscrita nessa bienal foi um retrato de sua prima Maria Olímpia Rubião (óleo sobre tela, 55 x 46 cm; 1949).

Em Santos – SP, Aurélia Rubião participou do Salão da Cidade de Santos (1953) e do Salão Oficial de Belas Artes (1970).

Outras pinturas bastante conhecidas de Aurélia Rubião são o retrato de sua amiga Henriqueta Lisboa e de seu primo Murilo Rubião (65 x 49 cm; 1937); trabalhos que fazem parte do acervo da Universidade Federal de Minas Gerais.

Recentemente, a obra de Aurélia Rubião tem sido reavaliada e revalorizada por especialistas. Prova disso são as exposições póstumas com obras da artista realizadas pelo Museu Mineiro – coletivas (1994 e 1996), Pinacoteca do Estado de São Paulo – coletiva (2004) e Academia Varginhense de Letras, Artes e Ciências – individual (2005).

Aurélia Rubião iniciou sua carreira no magistério no Colégio dos Santos Anjos, em Varginha, em 1926, onde lecionou desenho. No ano seguinte, ela se mudou para São Paulo a fim de cursar a Escola de Belas Artes. Lecionou na Escola de Aprendizes Artífices de Belo Horizonte e de São Paulo (posteriormente, denominadas Escolas Técnicas Federais). Na Escola Técnica Federal de São Paulo, foi professora de Ensino Industrial, cadeira de Desenho Ornamental, função na qual se aposentou.

Para finalizar, julgamos sugestivo o trecho abaixo reproduzido de uma entrevista de Aurélia Rubião concedida em 1980 ao jornal católico *O Peregrino*, de Varginha:

“Minha Arte é minha vida. Não me casei para me dedicar exclusivamente à pintura. Meus quadros são meus filhos. Não gosto de vender nenhum deles (...) Tenho na Arte uma necessidade humana, inerente ao meu ser. Gosto de todas as Artes, mas amo a pintura. Ela tem importância fundamental na minha vida. Vivi e vivo por ela”.

Estas palavras sinceras e espontâneas, dão bem a ideia da importância que a pintura teve em sua vida.



## MONTEIRO LOBATO EM QUESTÃO

Enéas Athanázio\*

Quando publiquei meu primeiro livro sobre Monteiro Lobato, em 1975, o Sítio do Picapau Amarelo fazia sucesso na televisão, mas reinava grande silêncio sobre o restante da obra e a própria vida do escritor. Raros artigos ou ensaios apareciam, para registrar o que produzia.

Com o passar dos anos a situação foi mudando, ressurgiu o interesse pelo escritor e sua obra, muitos trabalhos começaram a aparecer. Creio que havia certo receio de abordar os escritos lobatianos, em especial a obra adulta, em virtude do que ele dizia a respeito de democracia, governos, política, problemas nacionais e, acima de tudo, as ditaduras. Muito do que havia escrito, embora endereçado à ditadura anterior, servia como luva à então vigente.

Hoje existe verdadeira enxurrada de trabalhos sobre Monteiro Lobato, nos mais variados gêneros, o que torna impossível acompanhar e comentar tudo. Muitos desses trabalhos nada trazem de novo, alguns consagram erros anteriores e até incorrem em outros, mas são, em geral, interpretações positivas, realçando a constante preocupação do escritor com o país e seu povo, tratando-o com justiça.

### ONDA DE SUSPEITAS

Desde algum tempo, no entanto, está se difundindo uma onda de suspeitas, em torno do escritor, seu pensamento e suas posições, ameaçando desfigurar sua imagem, sem que se levante alguma voz que o defenda. Difusa no início, vai aos poucos se tornando explícita, embora seja fundamentada em interpretações equivocadas, resultantes de passagens pinçadas da obra em situações e épocas diversas, de forma a conduzirem a conclusões improcedentes e injustas. Essa onda decorre, em boa parte, de alguns livros mais ou menos recentes que, embora pretendessem ser uma exaltação do escritor, acabaram por prejudicá-lo de forma grave. Essas obras, na verdade, falsearam o pensamento de Lobato, amoldando-o ao de seus autores, mostrando-o como um homem satisfeito com o statu quo,

\* Escritor, reside em Camboriú (Santa Catarina).

indiferente e despreocupado com a problemática social do país, desinteressado de suas dificuldades e alheio ao sofrimento do povo.

Em consequência, a imagem de Lobato vem sendo vista, cada vez com mais frequência, de forma distorcida, o que gera contra ele uma onda de certa incompreensão. E, no entanto, as acusações não se sustentam, revelando-se envoltas em grande confusão e desconhecimento da vida e da obra do escritor.

## A PRIMEIRA CENSURA

A primeira censura que se faz ao escritor, e a mais antiga do ponto de vista cronológico, diz respeito à posição por ele assumida na Primeira Guerra Mundial, quando se declarou favorável à Alemanha. Embora Lobato tivesse simpatia pelo povo alemão, essa adesão não passou de mera atitude, visando irritar e contrariar o pessoal do "Estadão", todo ele alinhado com os aliados.

Essa crítica se alimenta na passagem de uma carta escrita a Godofredo Rangel, em 11 de outubro de 1917, na qual ele dizia: "Hoje dá-se o contrário. Eu é que ando divorciado de Ruy... por motivos bélicos. E não o leio. Como torço pela vitória da Alemanha e Ruy é o paladino da derrota alemã, resumo a minha opinião sobre ele com a imbecilidade dum calouro: 'É uma besta!' Mas sei ou sinto que isso é pura imbecilidade minha diante de imbecis ainda maiores que eu. E se não o leio é na certeza de que se o ler, a 'besta' me converte com a sua lógica de aço e cá me põe o germanismo de cuecas, de pernas para o ar. Porque o meu germanismo tem fundamentos grotescos: a causa número um é ser aliadofilo o meu barbeiro; a número dois é serem aliados o *Estado de S. Paulo*, todos os meus amigos e toda a gente. Germanizando, eu me isolo do barbeiro, do jornal e duma súcia de amigos. Pura questão de higiene mental" (*A Barca de Gleyre*, Vol. II, pág. 157).

Com 35 anos de idade, na ocasião, Lobato era um contestador e suas palavras não deixam dúvida de que brincava para chocar as pessoas. Ninguém levava a sério esse germanismo, tanto que Alfredo Pujol, sabedor do fato, teria dito em tom de troça: "Mijando sara!" (*A Barca de Gleyre*, Vol. II, pág. 22).

Agora, ver nessa passagem uma suposta simpatia pelo nazismo, como parece ser a intenção dos críticos, é alucinação ou má-fé. Ninguém, no longínquo ano de 1917, poderia prever a ascensão nazista e suas consequências. Além disso, "torcer" pela Alemanha, embora não fosse simpático para muitos, constituía um direito legítimo de qualquer pessoa.

## UM DESABAFO

Nessa mesma linha, tem vindo à tona a carta enviada por Lobato ao meu conterrâneo Henrique Rupp Júnior, então deputado federal, em 7 de julho de

1935, portanto 18 anos mais tarde (*Cartas escolhidas*, Vol. I, pág. 346). Essa missiva foi um desabafo do escritor ante o desinteresse e o silêncio dos congressistas a respeito do livro *A luta pelo petróleo*. Ele enviara um exemplar a cada um deles, esperando obter apoio na tremenda luta que travava, mas só o catarinense se manifestou. Os demais nem sequer acusaram o recebimento e, com certeza, não abriram o volume. Muito justo, portanto, o desabafo do escritor através dessa carta onde renovava sua simpatia pelo povo alemão.

Como ele próprio dizia, "só escrevo coisas que prestem quando sob a influência da indignação. É a minha musa, a Cólera!" Não era à toa que ele designava como indignações seus escritos de combate. Salta aos olhos que a passagem da carta de 1917 e a missiva de 1935 não podem ser misturadas e invocadas em detrimento de seu autor. Nelas não existe o mais leve indício de que Monteiro Lobato agasalhasse qualquer simpatia pelo nazismo, nem mesmo através das mais cavilosas interpretações. Como se isso não bastasse, outros fatos vêm em socorro do escritor.

## POSIÇÃO CLARA

No segundo tomo das *Cartas escolhidas*, organizado por Edgard Cavalheiro, existem diversas passagens que deixam clara a posição de Lobato na II Guerra Mundial (págs. 91, 143 e 149). Numa delas escreveu: "Tudo tem sua vez. Depois que vi chegar a vez do Hitler e do Mussolini, não duvidei mais da sabedoria daquele ditado: nada como um dia depois do outro."

Em seu livro *Miscelânea*, publicado em volume conjunto com *Mundo da lua*, se encontra a crônica "Pearl Harbour", em 7 de dezembro de 1941, dia em que os japoneses bombardearam essa base americana do Pacífico, marcando seu ingresso na guerra e formando o Eixo Berlim-Roma-Tóquio. Escrita sob o impacto da notícia, nela Lobato prevê o caos, a barbárie e o morticínio que invadirão o mundo. Treme ante a possibilidade de uma derrota dos aliados. "E se tudo for perdido, - escreveu - se a Rússia, o inglês e os americanos caírem, ainda nos resta uma coisa, uma solução - a morte. O suicídio. Ah, só a morte então nos libertará da brutalidade. . . ." (pág. 171).

Como diz a nota dos editores, no pórtico desse livro, a crônica foi "coisa saída dolorosamente no dia em que o Japão surpreendeu o mundo com a sua insólita agressão a Pearl Harbour." E acrescentam que nela não está a costumeira "armadura de humorismo" de Lobato, revelando o peso de sua alma naquele momento trágico da história contemporânea (pág. X).

*Prefácios e entrevistas*, outro de seus livros, contém mais elementos. Nele se encontra a palestra "Inglaterra e Brasil", irradiada pela BBC, de Londres, na qual o escritor louva a democracia inglesa e a justiça de sua luta na guerra. Muita gente viu nessa palestra o verdadeiro motivo da prisão de Lobato (págs. 149 a 154).

Mais adiante, em reportagem de Nelson Vainer, o escritor fala do problema judaico e lamenta as atrocidades cometidas contra os judeus (págs. 219 a 225). No mesmo volume, em entrevista a Justino Martins, afirma o seguinte: "Deixei de fumar. O último cigarro que fumei, foi para festejar a queda recente de Karkov. Fumarei outro quando Berlim cair, e possivelmente nesse dia tomarei o último porre de minha vida, coisa que já nem recordo como se faz. . . Nazi-fascismo: tremendo painel central do formigueiro que ameaça comer todas as folhas da árvore da liberdade. Esse formigueiro central emitiu vários olheiros, lá na Europa e aqui na América. . ." (págs. 275 e 276).

Para concluir, ainda no mesmo volume, em entrevista à *Folha da Noite*, expõe seu plano sobre o que fazer da Alemanha depois da Guerra: educá-la para a paz e a democracia, nada da violência de 1918, porque violência só traz mais violência (págs. 279 e 280).

Ainda sobre a guerra, resta lembrar a terrível sátira A hostefagia, na qual propõe a troca do termo antropofagia por hostefagia para mascarar o uso dos corpos dos mortos como alimento pelos beligerantes, resolvendo assim a falta de suprimento de víveres dos exércitos, além de curiosas considerações a respeito do belicismo em geral e da postura brasileira em relação a ele (*Ideias de Jeca Tatu*, págs. 95 a 104).

## A MAIOR REINAÇÃO DO MUNDO

Em *A chave do tamanho*, que o próprio autor considerava "a maior reinação do mundo", Emília provoca a redução drástica das pessoas e as consequências são inimagináveis. No capítulo "Viagem pelo mundo" ela visita vários países para observar as coisas, encontrando-se inclusive com O Grande Ditador, identificado como Hitler pelo inconfundível bigodinho, reduzido a quatro centímetros de altura e completamente nu. Ela então lhe passa uma tremenda descompostura, nem sequer permitindo que ele fale, e o intima a fazer a paz imediata sob pena de reduzir o seu tamanho a zero (págs. 160 a 162).

Mais poderia ser dito, mas isso basta para mostrar sua posição clara e militante em favor dos aliados. Caso não convença seus críticos, nada os convencerá.

Ainda nessa linha, lembram esses mesmos críticos a admiração de Monteiro Lobato por Henry Ford e Walt Disney, ambos sabidamente pró-nazistas. Essa admiração, no entanto, nada tinha de ideológico. O escritor considerava Ford o modernizador do mundo e um herói do trabalho e apreciava o talento de Disney para o cinema e os desenhos animados. Nada mais que isso.

## OUTRA SUSPEIÇÃO

A segunda restrição que vem sendo feita a Lobato, esta de forma mais agressiva, diz respeito ao seu suposto racismo e preconceito contra o negro. Fun-

damenta-se a acusação na forma rude como a boneca Emília trata Tia Nastácia em várias ocasiões, o que realmente surpreende o leitor, mesmo porque seria desnecessária e nada acrescenta às histórias infanto-juvenis. Por esse motivo, os livros de Lobato teriam sido proibidos em Angola, fato muito comentado em artigos publicados entre nós, destacando-se o de Mirna Pinski, estampado no extinto suplemento "Folhetim", do jornal *Folha de S. Paulo*.

As palavras mais ásperas e ofensivas da boneca contra a humilde cozinheira estão no livro *Memórias da Emília*, fato difícil de entender porque nesse mesmo volume, mais adiante, faz grandes elogios a ela. "Eu vivo brigando com ela e tenho lhe dito muitos desaforos – mas não é de coração. Lá por dentro gosto ainda mais dela do que dos seus afamados bolinhos" – declara (pág. 145). Essas agressões verbais a Tia Nastácia, no entanto, não implicam em racismo ou preconceito de Lobato, como se pode verificar de inúmeras passagens de sua obra e atos de sua vida.

Se não, vejamos.

Em carta a Rangel, escrita em 27 de junho de 1909, comentando um livro que pretendiam fazer juntos, dizia: "Será como os de Kipling – com paisagem, árvores, céu, passarinhos, negros... Eu gosto muito dos negros, Rangel. Parecem-me tragédias biológicas. Ser pigmentado, como é tremendo!" (*A Barca de Gleyre*, Vol. I, pág. 244).

Anos mais tarde, comentando livro do baiano Manuel Querino, escreveu: "Manuel Querino é membro do Instituto Histórico da Bahia e é preto, como no-lo revela o seu retrato. Isto só lhe acrescenta valor. Ser preto é ser humilde, partir do nada, encontrar na vida todos os óbices do preconceito social e dispender para obtenção das coisas mínimas um esforço duplo do requerido pelos que nascem limpos de pigmentos. Honra lhe seja pela árdua tarefa levada a cabo com tanta modéstia e discernimento" (*Críticas e outras notas*, pág. 154). Na época o uso da palavra negro era ofensivo, daí o escritor ter optado por preto.

No conto "O Jardineiro Timóteo", escrito em 1924, Lobato pinta o humilde jardineiro da fazenda, preto velho encarregado dos canteiros, com enternecida simpatia, considerando-o poeta das flores, "não desses que fazem versos, mas dos que sentem a poesia sutil das coisas." É um dos textos mais poéticos de sua obra ("*Negrinha*", pág. 41).

Também em "Os negros", um dos mais longos contos de Lobato, escrito em 1922, no qual se apontaram influências espíritas, são os negros focalizados com simpatia e rememoradas as barbaridades da escravidão (Op. cit., pág. 67). O próprio conto que dá nome ao volume é um relato das crueldades praticadas contra uma "mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados", nascida na senzala, de mãe escrava, cuja patroa "gorda, rica, dona do mundo, amimada dos padres" a ela dispensava os mais inconcebíveis e injustos castigos (Op. cit., pág. 3).

Não se pode omitir uma referência a *O Presidente negro* ou *O choque das raças*, único romance saído da pena lobatiana, por ele batizado como “romance americano do ano 2228”, no qual, através de subterfúgios, um negro vence a barreira do preconceito e galga à presidência dos Estados Unidos. É um romance em que o autor utiliza os preceitos da eugenia, então em voga, e que é considerado um dos precursores da science fiction entre nós. Escrito em 1926, a sugestão de “reformular o mundo através da eugenia”, idéia central do romance, valeria ao autor severas críticas, como veremos adiante.

Lembre-se ainda que Lobato nutria grande simpatia e admiração por Lima Barreto, como se lê em diversas passagens de suas cartas. Mas não ficou nisso: publicou o romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, com esmerada apresentação gráfica, o que exigiu razoável investimento do editor. Divulgou como pôde o livro e, mesmo assim, não se vendendo na quantidade esperada, mudou a capa dos exemplares remanescentes por uma mais chamativa, com o objetivo de incrementar a saída. Adiantou dinheiro ao autor, a quem procurou conhecer numa viagem ao Rio.

Note-se ainda que o editor Monteiro Lobato foi dos primeiros a publicar escritores negros no Brasil. Nelson Palma Travassos comenta o assunto no belo livro *Minhas memórias dos Monteiros Lobatos* (págs. 80 e 81) e Edgard Cavaleiro, em sua excelente biografia, aborda o fato com detalhes. Também aí o pioneirismo de Lobato esteve presente.

Vale lembrar ainda a crônica “Quero ajudar o Brasil”, incluída no volume *Negrinha* (pág. 251), e o pequeno ensaio “Machado de Assis”, que aparece em *Mundo da lua e miscelânea* (pág. 329). São verdadeiras apologias da negritude.

Seria esse modo de pensar e agir o procedimento de pessoa preconceituosa? Creio que os fatos respondem por si.

## A EUGENIA

Monteiro Lobato nunca foi um espírito especulativo, dado a indagações metafísicas. Entre a ciência e os devaneios filosóficos, sempre preferiu a primeira, aquilo que estivesse comprovado de forma científica. Assim, quando a eugenia entrou na moda, enxergou nela a possibilidade científica de promover melhorias na própria raça humana. Não estava só na aceitação desses postulados, formando ao lado de figuras como H. G. Wells, George Bernard Shaw e Aldous Huxley, entre muitos outros. É claro que esses homens, crentes das maravilhosas promessas eugenistas, jamais poderiam prever o que aconteceria na Europa durante a II Guerra Mundial, culminando com a abominável solução final. Eram adeptos daquela que os cientistas denominam de eugenia benéfica (preventiva e positiva), aquela que usaria seus princípios a favor da humanidade (“Enciclopédia Brasileira Globo”, P. Alegre, 1971. Vol. V).

Entre isso e acusar Lobato de simpatizante do nazismo vai uma distância imensa, como ele próprio declarou tantas vezes, em manifestações públicas e documentos íntimos.

## LOBATO E O MODERNISMO

Para encerrar, tem vindo à tona, outra vez, o surrado “affaire” Anita Malfatti, criticando sua reação à obra da pintora, em 1917. Os artistas plásticos, em geral, são os mais virulentos, embora os ataques também partam de outras áreas. Conhecido poeta paulista chegou a tachar o escritor de “retrogrado.”

Ora, como se sabe hoje, de forma indiscutível, Lobato estava em guerra contra a exasperante influência francesa em nosso país, que ameaçava até mesmo a sobrevivência da língua. Suas *Obras completas* contêm inúmeras páginas nesse sentido, em defesa de nossa cultura e nacionalidade. Nacionalista como foi, em matéria de artes plásticas, Lobato viu na obra de Malfatti mais uma “francesia” importada e contra ela se manifestou, embora não negasse o talento da artista. Ainda inédito em livro, escrevendo apenas para a imprensa, ele jamais poderia imaginar a repercussão que teria seu comentário e as consequências na obra da pintora, cujos rumos se alteraram, ou se inverteram, para sempre.

Não foi, como se tem dito, incapacidade de entender as inovações trazidas pelas vanguardas e, muito menos, de entender as novas linguagens pictóricas. Essa questão está por demais estudada e debatida, abordada em todos os seus pormenores, de forma que nem vale a pena continuar uma discussão superada, cujos desdobramentos foram absorvidos pela história. Em um de meus livros *O perto e o longe* dediquei o ensaio “Guerra aos Macacos” ao tema. É bom lembrar que a pintora não encontrou defensores na época.

Aí estão, em resumo, as respostas às críticas que vêm sendo feitas contra Monteiro Lobato. Creio que elas não deixam dúvida de que todas são improcidentes, brotadas muito mais da antipatia e do desconhecimento que dos verdadeiros fatos.



## PARIS PARA QUEM (NÃO) CONHECE PARIS

Carlos Perktold\*

Ainda criança, Tarsila do Amaral foi à Paris pela primeira vez. Detestou a cidade. Vivendo na opulência e na riqueza imaginou encontrar nas ruas, as velhas carruagens dos contos de fada e do ancien régime, cheias de princesas e nobres, todos a lhe acenar como a mais amada das criaturas na Cidade Luz. Tarsila voltou varias vezes e como qualquer pessoa sensível, apaixonou-se pela cidade.

Este parágrafo é para recomendar ao leitor de menos de 25 anos, que aguarde essa idade para visitá-la. Paris é para quem é adulto e, quando possível, tenha cultura e paladar desenvolvidos. Um pouco de conhecimento de história e literatura fará a delícia do seu intelecto e o remeterá aos estudos do colégio, quando estudou a Revolução e a Literatura francesas e descobriu a diferença entre Danton, Robespierre, Balzac, Flaubert e Proust. Se já tem essa idade ou é pouco mais velho, visita Paris e, se der conta não volte. Se voltar, se sentirá como Carlos Drummond de Andrade que, quando na roça pensava no elevador e, quando no elevador, pensava na roça.

Há dois livros novos na praça sobre Paris neste início de 2012 que deslumbram seus amantes e abrirão os horizontes do leitor além da Tour Eiffel e fará o conhecedor vê-la do alto da própria torre. Dizem as más línguas que lá em cima se tem a mais linda vista porque, estando nela, não é possível vê-la na paisagem parisiense.

O primeiro livro – “*E todos foram para Paris*” – é uma reportagem de Sérgio Augusto, um jornalista conhecido, publicada há anos em jornal de São Paulo e que agora, acrescida de novas informações, se tomou um livro por insistências de amigos do autor. A matéria inicial era tão boa, que virou texto cult e leitura obrigatória para quem ia a Paris em busca de outras coisas além de comer, beber e ver as mulheres do Moulin Rouge. Ele fornece um roteiro com endereços de todos os brilhantes artistas e intelectuais que viveram nos anos 1920 em Paris chamados de “geração perdida”, que lutou na Primeira Grande Guerra e viu a possibilidade de lutar em uma segunda. Os personagens da geração perdida

\* Crítico de arte é integrante da Associação Brasileira e da Associação Internacional dos Críticos de Arte (ABCA-AICA).

descrita por Sérgio Augusto produziram shows inesquecíveis, dança, literatura, poesia e pinturas imortais. Ernest Hemingway, integrante do grupo desde 1918, Sartre, Sinclair Lewis e T.S. Eliot ganharam o Nobel de Literatura. Fala-se também de Erza Pound, James Joyce, Henry Miller, Thomas Wolfe, James Turber, Gertrudes Stein, E.E. Cummings, John dos Passos, Jack Kerouac, Isadora Ducan, William Burroughs, Alice B. Toklas, Man Ray, Picasso, Edmund Wilson, Josephine Baker, Scott Fitzgerald e sua bela mulher Zelda. Como se vê pela lista, não eram assim tão perdidos.

Sérgio Augusto conta casos ocorridos em cafés e até nos seus banheiros, hotéis e suítes conservadas até hoje, nas quais dormiram celebridades que, como personagens literárias, podem aparecer num final de noite e discutir literatura com o hóspede da vez. Loucura e fantasmas em Paris nunca faltaram. O autor comenta ainda pormenores do que sobrou dos velhos endereços. A maioria dos locais nos quais foram escritos clássicos da literatura mundial, executadas pinturas imortais e conversas inteligentes, virou café ou loja de grife.

Mas nem por isso o leitor deve deixar de visitá-los, fotografá-los, emoldurá-los e colocá-los na biblioteca da casa. Imagine entrar num café e saber que ali naquela mesa no segundo lance da escada onde estão dois namorados, era um quatinho confortável com banheiro e um sofá no qual Modigliani pintava retratos imortais ou que no segundo andar de outro prédio, Picasso convidou Gertrudes Stein para posar no seu hoje imortal retrato. No seu apartamento decorado com obras de Cézanne, Gauguin, Picasso, ela recebia quem o leitor pensar de importante de passagem em Paris nos anos 1920: de Picasso a Stravinsky, Josephine Baker, Proust e mais uma enormidade de artistas, poetas e escritores que são lidos e estudados neste momento pelo mundo afora. Para facilitar a vida de quem se interessa por este grupo, Sérgio Augusto cita endereços de todos, fotografa a porta do prédio onde Zelda e Scott viveram a vida que qualquer casal inteligente gostaria de viver e comete a descortesia de informar o endereço de Sartre, Picasso, Hemingway e Gertrudes Stein. *E todos foram para Paris*, é um retrato fiel de esplendorosa fase da capital francesa e dos seus mais ilustres escritores e artistas.

O segundo livro – *Paris – Quartier Saint Germain-des-Prés* – trata apenas de um bairro parisiense mas que bairro! Não é o melhor lugar para quem está à procura de bolsas Hermès ou Louis Vitton, mas para aqueles que sabem que flunar pelas suas ruas é um prazer que só o Quartier oferece. Eros Grau, seu autor, além de jurista importante e ex-ministro do STF escreveu um livro que é leitura obrigatória para qualquer amante de Paris. Eros é frequentador do Café Flore e íntimo dos seus donos e dos garçons da casa, com mesa cativa a qualquer dia do ano, conhece o Quartier como qualquer parisiense e conta casos do passado e do presente de uma porção de amigos famosos. Um deles já visitou Tiradentes. Pois em uma de suas páginas fico sabendo que o Sr. Hugues Degiorgis foi hóspede dele, a meio quarteirão de nossa casa na velha cidade histórica. Degiorgis é sim-

plesmente sobrinho do cardeal Lambertini e amigo de um certo monsenhor que viria a ser conhecido como Papa João XXIII.

Os dois livros nos transportam a uma Paris intelectual, culta, refinada, criativa, linda, interessante e também algumas ruazinhas que, vinte metros adiante de um beco claustrofóbico, desemboca numa outra com uma feira de livros antigos ou de flores ou ainda de pequenos objetos que não tem muito valor, mas como são de Paris, os preços são elevados. Enfim, outros alienígenas que nos perdoem, mas Paris ainda é “a capital do mundo”.

Transporta-nos ainda para reuniões de exilados brasileiros bebendo vinhos da melhor qualidade e outros passando necessidade, enquanto todos tomam conhecimento das novidades do país que os havia obrigado a se exilarem ou se refugiarem em embaixadas para, por fim, chegarem onde todos gostariam de estar exilados, politicamente ou não: Paris.



## ABSOLUTO

*Beatriz Teixeira de Salles\**

Olhando para o corpo inerte e já frio do homem, a mulher vivia uma espécie de nostalgia. As lembranças, como num filme de má edição, vinham misturadas, fragmentos de uma vida que fora, sim, feliz, como os que estavam ao redor pensavam. Mas só ela sabia o quanto de falta sempre houvera naquela felicidade. Era grande a incompletude que infernizava sua existência.

Mansa, quieta, porém constante.

Desde menina, sonhara encontrar seu grande amor. Quis, como suas amigas, ter uma profissão – mas que não atrapalhasse seu sonho paralelo: encontrar o homem de sua vida e, com ele, simplesmente ser feliz. Chegou a acreditar que era um ser privilegiado; afinal, o destino lhe trouxera aquele homem.

Lembrava até hoje, com nitidez surpreendente, a primeira vez que o vira à beira da piscina no clube que frequentavam. Aquele homem, a seus olhos perfeito, sacudiu os cabelos a caminho do gramado. A chuva de gotas ao redor da cabeça dele era o sinal de encantamento que trazia a certeza de que era ele. O seu coração pulou. Alguma coisa fez com que tudo, absolutamente tudo, ficasse diferente. As cores, os sons, as formas, a vida ganhavam um novo significado.

Para completar seu delírio, ele olhara para ela um pouco mais demoradamente do que para os outros vários pacotes de biquínis, pernas, peitos, bundas bronzeadas. Descobriram ter um conhecido em comum. Pronto. Sua sorte estava selada. Quatro anos depois, estavam casados. No mesmo gramado, o homem a ajudava a passar o protetor solar, inclusive na redonda barriga de seis meses à espera do primeiro filho.

Ajeitando um novo lençol sobre o corpo do homem, a mulher pensou: tinha sido mesmo privilegiada. Haviam sido um casal quase perfeito. Suas amigas sempre lhe diziam o tempo todo o quanto fora brindada pela sorte.

Poderia ser tudo tão perfeito que daria medo.

Não era perfeito. Havia o quase. A mulher guardava um segredo, um anseio nunca satisfeito, que lhe corroía a alma. O homem era um grande companheiro, pai e marido apaixonado. Mas a mulher convivia com a eterna sensação

\* Jornalista, escritora. Assessora de Comunicação do IEPHA.

de que ele não era totalmente dela. E ela queria aquele homem que escolhera completamente seu: alma, coração, corpo, pensamento.

Levou tempo – longo tempo – para que ela compreendesse que só havia uma forma de suprir essa falta que ia consumindo aos poucos sua alegria

Só morto o homem seria totalmente seu. Apenas assim ela seria dona do seu querer, seus sonhos, sua vontade e tudo o mais que foge ao corpo.

Por isso esperara o sol baixar no horizonte, trazendo as cores do anoitecer, que sempre a fascinaram, e esfaqueara o homem enquanto ele dormia. Cinquenta e cinco meticulosas facadas, distribuídas harmonicamente por seu corpo. Agora velava seu grande amor que, depois de tantos anos, pela primeira vez, era totalmente seu.



## DESPEDIDA DE JOÃO ALPHONSUS\*

*Emílio Moura*

*Alguém te chama, Alphonsus.*

*Passos perdidos sobem ladeiras.*

*Para onde vão?*

*Vão para as grandes regiões obscuras.*

*Como serão?*

*Toque de sinos, rumor de naves...*

*Por quem serão?*

*Tantas perguntas, ninguém responde.*

*Tanto silêncio, ninguém protesta.*

*Alguém te chama, Alphonsus.*

*Que grande sorriso*

*Sorriso de repente.*

*Pensei que tombavas*

*Na noite; mas noite*

*Só esta.*

*E, agora, esta noite, esta febre, esta voz  
que ninguém escuta.*

*(Que mundo se forma  
entre a noite e a tua presença como um nevoeiro  
pálido!)*

*A voz chega de longe, não é de esperança,  
nem de agonia.*

*É uma voz apenas.*

\* Publicado na revista *Nenhum* (BH), em junho de 1944.

*Mas, que poder de sacudir as almas,  
que poder de criar e de destruir.  
Que força!  
E, agora, de repente, esse sopro de eternidade ou  
talvez de infância.*



## PANORAMA

*Yeda Prates Bernis\**

*Céu, azul gleba de ar  
com vasta lavoura de estrelas.*

*Colinas sabem de cor  
amávios, sol e tempo.*

*Riacho seduz as nuvens  
em seu leito de brilhantes.*

*Passarinhos tecem no ar  
caleidoscópio e apelos.*

*Que deus espalha este manto  
de luz na manhã de ouro?*

*E eu, pastora em silêncio,  
pastoreio solidão.*



\* Poetisa, com vários livros publicados. Da Academia Mineira de Letras, ocupa a cadeira n° 6.

## BUSCANDO A FELICIDADE

Aloisio T. Garcia\*

*Se queres ser feliz colha uma rosa  
E suporte sempre o mundo  
Ainda que te pareça sempre imundo  
Nunca digas: meu ideal está perdido  
Pois poderias não ter nem nascido...  
Se algo sempre te tortura  
Afasto de ti os traços da loucura!  
Se queres ser feliz apare espinhos  
E deixe os pombos no seu telhado fazerem ninhos...  
Para que a rosa reine soberana com suas cores  
Não lhe fale de dores ou de temores!  
Saiba que nem sempre os melhores versos  
Na multidão produzem sucesso e ecos...  
Basta uma alma pra ser imortal  
Pois na terra cada homem não tem outro igual  
Se queres ser feliz te dou um conselho só  
Tenha sabedoria e a vida não lhe dará um nó...  
Faça tudo com sabedoria e calma  
E em tudo que fizer, coloca a alma!!  
Vá sempre avante  
Não aceite algo como bastante  
Ande, corra e não pare instante...  
A vida é agora, pois se o pano desce  
Acaba a peça e ninguém se compadece!!  
A morte do poeta não será nem notada  
Nem a trombeta no céu será tocada ...*



\* Professor, secretário geral da Academia Mineira de Letras. Ocupa a cadeira nº 36.

## QUARESMEIRAS

Gérson Cunha\*

*O outono nem chegou, e lá vêm elas:  
Uma, duas ... são muitas já floridas;  
Enfeitam nossas praças e avenidas  
O purpúreo de magas aquarelas.*

*Variegadas (profusas ou singelas),  
Não retardam em suas despedidas;  
E, como nós, tão logo envelhecidas,  
Dão-se por terra (ô trilhas paralelas).*

*Se têm do carrascal as asperezas,  
Ostentam o capricho dos serranos,  
E capazes de estranhas sutilezas.*

*Parecem lembrar, por anos e anos,  
Que, tal è qual as efêmeras belezas,  
Tudo na vida è mais de desenganos.*



---

\* Professor universitário aposentado, escritor, tem vários livros publicados.

## BARTÔ

*Christian Coelho\**

*Poesia que transborda  
De cada página  
Inundando vidas.  
Submersão em um mundo  
De dor e encantamento.  
Palavras que dilaceram  
A cada instante.  
Árvore da memória  
Com galhos contidos,  
Que frutifica o belo.  
Flor única e mágica  
De profunda simplicidade  
E delicadeza...*



---

\* Poeta, acadêmico de Letras.

## QUINTAL DA POESIA

*Petrônio Souza Gonçalves\**

*Ele ia tecendo as canções e colocando-as para secar  
no varal do tempo.*

*Molhadas em sentimentos,  
ficavam para lá e para cá, ao sabor dos ventos.*

*O vento vinha, soprava e elas cantavam.*

*A tarde era uma sinfonia só,  
enquanto as canções faziam sua festa  
no quintal da poesia.*

*A valsa bailava,*

*o samba requebrava*

*e o baião rodopiava pelo terreiro inteiro.*

*O sol era apenas uma clave,*

*na pauta afinada do horizonte infindo.*



---

\* Jornalista e escritor

## O ROMANCE DE FREDERICO

*Helvécio de Oliveira Lima\**

Conheci Frederico quando estive em Majuritiba, sua terra natal, uma cidadezinha como as demais do interior: pequena, sem vida, sem movimento, mas onde o revolucionário sexo feminino formava um e consolador contraste com as ruas tortas, íngremes e empoeiradas.

Frederico de quem lhes falo, é um rapaz com 19 anos de idade, tem os olhos muito grandes e fundos, de uma cor que não é, mas fica entre cinza, verde e azul. O rosto magro, ossudo e cheio de espinhas, faz um duo harmonioso com as orelhas, grandes e acabanadas. Os dentes, salientes e acavalados, completam o resto da fisionomia, dando-lhe uma expressão sui generis. Às vezes, também, quando a claridade do dia é excessiva e a sua visão torna-se insuficiente, podemos ver um par de óculos, que descansa, pachorrentamente, sobre o seu nariz, fino e arrebitado. Frederico é, pois, um rapaz alto, magro e, acima de tudo, acanhado quando se trata de namoros. Sua fealdade inspira-nos, ao mesmo tempo, dois sentimentos distintos: um, de piedade e, outro, de simpatia. E isto é fácil de explicar-se. Sugere-nos o primeiro, quando ele se levanta, depois de um sono de nove horas ou quando chupa um limão. O segundo, quando, com o seu contagiante bom humor, nos narra uma história ou nos fala um dito ou provérbio satírico.

Como acontece com todo o rapaz de sua idade, um dia Frederico apaixonou-se, perdidamente. Embora não fosse ela nenhuma continuadora da plástica de Vênus ou da esbelteza de Frinéia, possuía, no entanto, graça e simpatia. Distinguia-se pela cultura, educação e polidez. Discrição e bons modos eram virtudes que aprendera a por em prática desde pequena.

Na verdade, ela dispensava alguma simpatia a Frederico. Esperava, somente, que ele lhe declarasse qualquer coisa, para, então, darem início ao reinado de Cupido. Mas, o nosso herói era, por demais, tímido. Não que fosse portador de qualquer complexo. Não, complexos ele não possuía nenhum, pois, quando na companhia de amigos ou mesmo numa reunião feminina onde a presença de alguma admiradora fosse notada, ele se destacava. Dava gosto ouvi-lo falar. Conhecia um pouco de qualquer assunto. Discorria sobre os clássicos da literatura,

\* Jornalista aposentado.

mas, também sabia tudo que um camponês conhece a respeito dos campos. Entendia inglês e francês, e tartamudeava razoavelmente o castelhano. Todos que o conheciam, prognosticavam-lhe um futuro brilhante. Apesar de não conhecer uma só nota musical, sabia apreciar os clássicos. Falava de Bach e \ Beethoven, como se fossem amigos ou contemporâneos seus. Se quisessemos vê-lo exaltado, era tocar no nome de Wagner. Por este, ele tinha verdadeira predileção e, às vezes, atingia as raias do fanatismo, quando ouvia a *Cavalgada das Walkrias*.

– Richard Wagner! – Acudia ele, para quem só se havia referido ao sobrenome do insigne músico! É que Wagner, para ele, era o gênio estranho; que só se revelava através das suas personalíssimas composições.

Não admitia, sob qualquer pretexto, que se lhe misturassem óperas com sambas ou rapsódias com foxes. Era o jovem dos contrastes. Se, por um lado, amava, sonhava e vivia os concertos e sinfonias, por outro lado, desprezava e ridicularizava a música popular. “Medíocres”, era o termo que usava para qualificar esses compositores, e mediocridades era o polissílabo, com que designava tais composições.

Entretanto, na questão de galanteios era um fracasso. Nunca conseguiu resolver um problema, que – raramente – Cupido lhe apresentava. Não que fossem problemas complexos ou equações de resposta duvidosa. Eram problemas elementares de quatro operações. É que a timidez paralizava-lhe todos os movimentos e entorpecia, por completo, o seu cérebro. Nessas ocasiões, era incapaz de pensar ou agir. Tornava-se um boneco, um bronco.

Mas, a verdade dominante era que Frederico estava mesmo apaixonado por Andréia e temia que ela o soubesse ou mesmo desconfiasse. A coisa que ele mais ambicionava era namorá-la. Entretanto, não tinha coragem para tanto. Dizer também que ela procurava, ansiosa, os olhos dele não seria exato. Sem embargo, também, não os evitava.

Seu receio era de ser desprezado quando a abordasse. Então, que fazer? Como enfrentar a opinião dos parentes? E o riso dos colegas? E os comentários que, por certo, surgiriam nas rodas femininas? Como poderia safar-se, sem vexames, no caso de uma resposta negativa? Não. Estava decidido. Era melhor não falar.

Mas, todas as vezes, que a via, o seu coração apressava-se, em pancadas descompassadas. E ele tinha vontade de ficar e lançar logo a sorte. Mas, por outro lado, sentia ímpetos de fugir em louca disparada.

– Ela nem sabe de nada, caro amigo, – observei-lhe, certa vez. – Por que esse temor idiota? E, ainda que soubesse, é – porventura – vergonha gostar ou mesmo amar, quando principalmente nos encontramos na fase do romantismo acadêmico? Olhe, – continuei – estamos no verdor dos anos e se não amamos agora, quando amaremos então? Na decrepitude? Impossível, seria até ridículo.

– Não é isso, – contestava. Bem, não adianta explicar. Você não entenderia. É uma coisa que não está em mim. Pode chamar a isto o que quiser: medo ou

covardia. Pouco me importa. Mas, por favor, não diga nada a ninguém. Por favor, deixe-me em paz.

Escusado é frisar que tudo isto era dito em tom suplicante. Aconteceu, porém, que um dia recebeu, não sei de onde, ânimo e coragem. Chegou-se a mim e disse:

– Eu não sou tolo e nem covarde. Hoje resolvo a situação. Também, já não aguento mais. Afinal, sou um rapaz de espírito e de boa aparência. Você, que acha?

– Bem, eu acho que você deve decidir mesmo. Quanto à sua presença de espírito, não duvido nada. Mas, nesse negócio de boa aparência é que não acho jeito nenhum.

– Não faz mal. Hoje eu “rasgo o verbo” e já pensei assim: Se ela aceder, tudo feito. Se não, eu levarei a coisa pelo lado humorístico. Direi por exemplo: “Cara Andréia, eu considero isto um jogo de roleta. Joguei e perdi. Mas, também, de acordo com uma lei física, nesta vida, nada se perde, nada se ganha – tudo se transforma. Por que, então, não transformarmos este sentimento em amizade?” – E, depois, concluiu: Assim, eu hei de me sair bem. Que acha?

– Acho boa ideia. Vá. Quero ver o que acontece. De fato, ele foi mesmo. Saiu, depressa, com passadas decididas e rápidas. Ela estava no footing com algumas amigas. Já passavam das 21 horas e poucas pessoas viam-se na rua. A não ser pares de namorados que, ali e acolá, cochichavam e riam, o movimento de Majuritiba, àquela hora, estava prestes a esconder-se nas entranhas da noite.

Só o alto-falante da Matriz transmitia músicas sacras e eruditas.

De longe, eu o seguia. Os passos, que no princípio eram largos, foram-se estreitando, à medida que se aproximavam do objetivo amado.

Somente, depois, vim a saber o que se passou, então. Ele chegou e deu um «bom dia» desajeitado. Foi o bastante. As duas companheiras riram-se, descaradamente. Esta falta de cortesia o implicou. Passaram-se dez segundos de intensa expectativa e ansiedade. Foi ela, agora, que puxou o assunto, pois, ele já se desnorteara por completo.

– Você chegou ontem de Belo Horizonte, não foi?

– Cheguei, sim. Cheguei dia 22.

– Como? Pois se hoje é ainda dia 20?

– Tem razão, me enganei. Então, deve ter sido 23.

As duas mocinhas entreolharam-se, e, por fim, explodiram numa sonora gargalhada. Andréia já se impacientara também. “Diabo – pensou – podia ser tonto. Mas, isto era abusar da faculdade de ser bronco. Era melhor despachá-lo, quanto antes”.

Entretanto, ele insistiu e começou, novamente, numa voz sumida e trêmula:

– Andréia, eu joguei ....

– Jogou o que? – atalhou ela, com azedume. No pôquer ou no bicho?

– Foi na roleta. Mas, de acordo com a lei química, nada se transforma, nada se ganha: tudo se perde.

– Então, você perdeu?

– Não, eu transformei.

– Transformou, em que?

– Em roleta. Quero dizer, em sentimento de amizade.

“Qual o que – pensaram elas. O homem deve estar doido. Ainda que jogássemos disparates, comentou uma delas, não seria capaz de tantas asneiras”.

Andréia fez, com a boca, um arremedo de sorriso. Pediu licença e dizendo que já era tarde, retirou-se.

De longe, pude ouvir, distintamente, a algazarra que fizeram, quando dobraram a primeira esquina.

Eu o vi ainda parado quase três minutos. Depois, tomou o rumo de casa envergonhado e só.

Justamente nesta hora, que coincidência! O alto falante retransmitia o último movimento da Cavalgada das Walkirias, a imortal página wagneriana. Dir-se-ia, então, que aquela ópera acompanhara em surdina todos os passos do desventurado Frederico. O destino usara, mais uma vez, o contraste para satisfazer os seus caprichos. Não escolhera, agora, o homem como espectador da trágica ópera, mas, sim, esta para espectadora da comédia humana.

Entretanto, quando Frederico passava em frente ao Cíne Colúmbia, viu alguns rapazes que olhavam os cartazes.

– Olá, Frederico, como vai? – Perguntou-lhe o Pedro Cascatinha.

E se eles tivessem visto o que lhe sucedera? Mas, eles não viram, pois voltaram ao assunto em torno da última película de Rita Hayworth. Frederico suspirou aliviado e levantou os olhos para ver o nome da fita, que passava naquele dia. Talvez valésse a pena entrar, pensou. Distração, àquela hora, era justamente o de que mais necessitava.

Mas, desgraça! Parecia que o diabo resolvera trocar dele! O filme, que estava em cartaz, era nada mais, nada menos que Amar foi minha ruína. Quis correr. Iniciou mesmo os primeiros passos, mas, uma voz o deteve:

– Frederico – era o redator da Gazeta local, o Filogônio Sartoretto, quem o chamava. Frederico, começou ele, ontem eu o vi com minha sobrinha, a Andréia. Saiba que aprovo, inteiramente, esse namoro.

– Mas, Senhor...

– Nada, rapaz. Deixe de tolices. E, para mostrar-lhe que estou entusiasmado, veja o último número de *A Gazeta*, que sairá, amanhã cedo.

Frederico leu, sôfrego e boquiaberto, os originais que Filogônio lhe indicava, na secção destinada aos mexericos da cidadezinha:

“Para o conhecimento de todos os assinantes, amigos e principalmente à sociedade juvenil desta cidade, a redação da *Gazeta* tem a satisfação de participar-lhes um romance principiado recentemente: a glamourosa flor de nossa sociedade, Andréia Sartoretto e o brilhante jovem patricio, Frederico Bertonelli”.



## O AMOR AOS LIVROS

*Valdivino Pereira Ferreira\**

Ainda as coisas do espírito ditam nossa conduta no mundo da transcendência. Em visita à Academia Mineira de Letras impressionou-me a quantidade de bons livros adquiridos e conservados pela vida afora pelo notável mineiro Vivaldi Wenceslau Moreira, homem de boas letras e apaixonado pela boa literatura. Vivaldi Moreira, que nas horas de descanso do corpo partia para o reino de parnaso exercitando-se como escritor, foi essencialmente um bom advogado escritor, e presidiu de forma lúcida e transparente a Academia Mineira de Letras por mais de duas décadas, dando a ela realce entre as suas congêneres brasileiras. Menino pobre, cujos pergaminhos de nobreza construiu pelo esforço próprio, foi sem dúvida alguma um lídimo representante de seu tempo e de sua geração, encarnando em seu proceder todas as qualidades do mineiro típico, estudado magistralmente pelo sociólogo Alceu Amoroso Lima. Arquétipo perfeito dos lúcidos varões retratados na antiguidade por Plutarco, ele foi parte da riqueza humana incontestada de Minas. Dele se pode dizer que enobreceu sua grei e ilustrou sua terra, na boa concepção de Cícero, o sábio romano.

Em conversa com um de seus melhores amigos, pude perceber, a extrema modéstia que emoldurava seu caráter e o amor apaixonado que devotava aos bons livros. "Dr. Vivaldi", ficava horas e horas limpando-os, abrindo-os e admirando-os fisicamente ao lê-los, e espiritualmente, ao meditá-los.

Bons livros instruem, educam o sentimento e dão saúde ao espírito, segundo denotamos pelos exemplos dos antigos. Nos escaninhos da memória, trago nas retinas de meus olhos espirituais leitura que fiz há algum tempo, de seu livro *O menino da Mata e seu cão Piloto*, publicado em 1981. São memórias em que o autor traça um painel rico e bem composto de sua existência, iniciando pela infância na Fazenda do Tanque, de sua avó paterna e depois dissolvida entre a prole numerosa, dentre eles, seu Pedro Moreira, o genearca, fazendeiro e comerciante arruinado em 1929, na esteira do longínquo craque da bolsa de Nova Iorque e da subsequente depressão econômica norte-americana.

O menino Vivaldi apaixonou-se com o *Novo terceiro livro de leituras de*

---

\* Escritor, reside em Turmalina.

Hilário Ribeiro, cujas páginas eram um convite ao sonho e ao inexplorado abrindo-lhe as portas do mundo, “viagrou” pela Europa conheceu Paris, Gênova, Veneza e outras velhas cidades. Vivaldi, nos caminhos da memória, registrou num caderninho iniciado em 1933, todos os livros que lia.

O falecido acadêmico José Afrânio Moreira Duarte, grande ensaísta e crítico literário, amigo de Vivaldi, realçava a prodigiosa memória em conjunção com o extremo bom gosto pela escolha do que lia. O mesmo me falava o ex-presidente Murilo Badaró, que adotou inclusive o seu método de leitura, possibilitando o aproveitamento completo do que se lia.

Tal amor e devoção aos livros fazem-me lembrar de Aristóteles que, não sendo rico, gastou muitos sestércios comprando bons livros, mesmo sem a aprovação da esposa. Platão, segundo seus discípulos, amava mais a biblioteca da sua casa do que a cozinha administrada pela esposa.

Mas, do livro se pagam apenas o papel, a tinta, a imagem, a editora, a gráfica, o competente artista que trabalha as letras e a imagem. Porém, é impossível pagar os bons conselhos e a boa cultura derramados no papel pelo artista da palavra, em prosa e poesia, cujo valor intelectual e espiritual é incalculável.

Vivaldi, sem trocadilhos continua vivendo, porque o espírito não morre. E ele viveu para o espírito e com o espírito.



Impresso em 2012 nas oficinas da  
IMPRESA OFICIAL DO ESTADO DE MINAS GERAIS



Av. Augusto de Lima, 270 – Centro – BH – Fone: (31) 3237-3400  
[www.imprensaoficial.mg.gov.br](http://www.imprensaoficial.mg.gov.br)

Revisão de texto, projeto gráfico e diagramação de responsabilidade do encomendante