



**Revista da  
Academia  
Mineira  
de Letras**

ANO 90º – Volume LXIII – outubro, novembro e dezembro de 2012

## ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS

Fundada em 25 de dezembro de 1909  
 Rua da Bahia, 1466 – Telefax (31) 3222-5764  
 CEP 30160-011 – Belo Horizonte-MG  
 www.academiamineiradeletras.org.br  
 atendimento@academiamineiradeletras.org.br

## DIRETORIA AML

Presidente: Orlando Vaz	1º Secretário: Fábio Doyle
1º Vice-presidente: Francelino Pereira	2ª Secretária: Elizabeth Rennó
2º Vice-presidente: Vaga	1º Tesoureiro: Márcio Garcia Vilela
Secretário honorário: Oiliam José	2º Tesoureiro: José Henrique Santos
Secretário geral: Aloísio Garcia	3º 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: Marflia Moura Guilherme  
 Capa: Liu Lopes  
 Diagramação: IDM Composição e Arte Ltda.  
 Impressão: Gráfica e Editora O Lutador

## Ficha Catalográfica

Revista da Academia Mineira de Letras – Ano 90º  
 Academia Mineira de Letras / v. LVIII/LVIII  
 Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras, 2012.  
 Outubro, novembro e dezembro de 2012.

Fundada em 1922

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

## ÍNDICE

Sentidas perdas para a literatura mineira.....	7
Lições de silêncio e sabedoria <i>Mariza Veloso</i> .....	9
Falam os doutores de 30 <i>Fernando Correia Dias</i> .....	13
Um grande livro desconhecido <i>Abgar Renault</i> .....	19
Esse menino, Francisco <i>Mário Garcia de Paiva</i> .....	31
Affonso Ávila e o apogeu do barroco <i>Ângelo Oswald de Araújo Santos</i> .....	35
Folhinha de Ariel <i>Henriqueta Lisboa</i> .....	39
Aluvião <i>Affonso Ávila</i> .....	41
A ficção intimista de Autran Dourado <i>Wania Majadas</i> .....	45
O assobio <i>Waldomiro Autran Dourado</i> .....	61
Quatro textos e um enigma <i>Carmen Schneider Guimarães</i> .....	67

Reflexões e proposições	
<i>Fábio Lucas</i> .....	73
Os Diários de Lúcio Cardoso	
<i>Ésio Macedo Ribeiro</i> .....	77
<b>Perfil acadêmico</b>	
Voando em sonhos com os pés no chão	
<i>Luís Augusto Moreira</i> .....	85
Viagem	
<i>Yeda Prates Bernis</i> .....	91
Lamentações de Joaquina do Pompéu	
<i>Adair José</i> .....	93
Alferes	
<i>Zanoni Neves</i> .....	97
Questões literárias	
<i>Oiliam José</i> .....	99
O caminho da beleza	
<i>Dom Francisco Barroso Filho</i> .....	105
<b>O conto mineiro</b>	
Manuel Lúcio	
<i>Afonso Arinos</i> .....	109
Meu pai foi um livro	
<i>Ana Cristina Couto Moreira</i> .....	117
As origens da Língua Portuguesa	
<i>Maria José Ladeira Garcia</i> .....	125

Lygia Clark, Hélio Oiticica – Diálogo brasileiro	
<i>Dayse Pinto Ribeiro</i> .....	131
Figura emblemática das letras nacionais	
<i>José Alcino Bicalho</i> .....	135
Primeiras construções literárias de retratos femininos	
<i>Jussara Neves Resende</i> .....	139
Cem anos de dedicação ao ensino	
<i>Pe. Manoel Custódio Pedrosa</i> .....	151
Meu amigo Fritz	
<i>Ivan de Vasconcelos Barros</i> .....	155
Ágora de Platão	
<i>Gérson Cunha</i> .....	159
O iPhone de Torquemada	
<i>Cunha de Leiradella</i> .....	163
<b>Cinema</b>	
A literatura vê o cinema	
<i>Paulo Augusto Gomes</i> .....	169
<b>Música</b>	
De um caderno de esboços sobre Debussy	
<i>Paulo Sérgio Malheiros dos Santos</i> .....	177
<b>Artes Plásticas</b>	
A verdade no mercado de Arte	
<i>Carlos Perktold</i> .....	193

A origem de tudo: imagem e palavra	
<i>Olga Savary</i> .....	197
Aquela que lia	
<i>Jaqueline Salgado</i> .....	203
Grandes obras da literatura universal	
<i>Edelvais Campos Silva</i> .....	207
Amigo espantelho	
<i>Petrônio Souza Gonçalves</i> .....	215
Centenário de nascimento de Nelson Rodrigues	
<i>Marco Aurélio Baggio</i> .....	217
Prece à Justiça	
<i>Alúzio Alberto da Cruz Quintão</i> .....	225
Uma vida em rimas	
<i>João de Bruçó</i> .....	227
O mascate e o cão	
<i>Abdala Germen</i> .....	229
O rosto em face	
<i>Fernando José A. Ribeiro</i> .....	237

## Sentidas perdas para a cultura mineira

A paisagem literária de Minas se empobreceu, certamente, com o falecimento, neste semestre, de quatro eminentes intelectuais: Fernando Correia Dias, Mário Garcia de Paiva, Affonso Ávila e Autran Dourado.

Atuando em setores diversificados da literatura – ficção, poesia, pesquisa, História – todos eles se identificaram com as mais profundas e autênticas raízes mineiras, na contraditória personalidade do introspectivo cético que acreditava na liberdade e nos sonhos. Assim na vida como na obra literária, apesar dos disfarces para encobrir os próprios méritos e as mais puras inspirações.

Com pesar registramos que os dois primeiros – Fernando Correia Dias e Garcia de Paiva – não alcançaram, para a opinião pública, o justo realce que, merecidamente, cercou a atividade intelectual dos dois outros escritores mencionados.

Para tanto, teria contribuído certamente o discreto e mesmo introspectivo temperamento que tão fortemente caracteriza o homem das Gerais e que foi marca indelével dos dois.

De todos os quatro falecidos, porém, há de permanecer o exemplo de inteligência, trabalho intelectual, dedicação ao estudo, clarividência mental, lucidez interpretativa e consistente cultura humanística, ameaçada agora pela imposição da realidade tecnocrática.

Publicamos, de cada um desses escritores, textos que de qualquer forma possam retratar o autor e atrair o leitor, seguindo-se os respectivos dados biográficos, bem como textos críticos ou interpretativos sobre nossos homenageados.

## Lições de silêncio e sabedoria

*Mariza Veloso\**

Professor Fernando Correia Dias, mestre paciente, generoso e possuidor de uma profundidade serena, sempre soube construir o caminho pedra por pedra, com solidez, embora muitas vezes tenha precisado trilhar tortuosas rotas, respirando os ventos da sofreguidão.

Muitos foram os obstáculos institucionais que enfrentou para viabilizar e institucionalizar propostas de ensino e pesquisa, assim como novas linhas de investigação. E assim, mesmo diante de tantos desafios, sempre seguiu resoluta e serena em busca de tais objetivos, que culminaram na implantação e no desenvolvimento efetivo de pesquisas e disciplinas na área do Pensamento Social no Brasil e da Sociologia da Literatura, abrindo caminho para estruturar, dentre outras, a que hoje definimos como Sociologia da Cultura.

Além de sua obstinação como pesquisador, Correia Dias foi um excepcional professor de Teoria Sociológica Clássica e, também, de Sociologia Brasileira, disciplina por ele idealizada e introduzida na grade curricular do curso de Sociologia da Universidade de Brasília, muito antes desta área de pesquisa desfrutar do prestígio hoje alcançado.

Foi um desbravador permanente de novas possibilidades investigativas e interpretativas, que lhe permitissem observar e compreender fenômenos relativos às construções simbólicas, às produções literárias e à criação de instituições culturais e científicas.

---

\* Professora do Instituto Rio Branco e da Universidade de Brasília.

Dedicou, sobretudo, especial atenção às redes de relações dos intelectuais brasileiros entre si e com o campo institucional no qual se movimentavam.

Particularmente, interessou-se pelas articulações, encontros e desencontros ocorridos entre os intelectuais mineiros e paulistas, cariocas e gaúchos, que fomentaram uma *intelligentsia* nacional empenhada na formulação dos conceitos de cultura brasileira e tradição nacional, dentre outros.

Nesse sentido, antecipou outra importante ideia dos estudos estruturais e culturais desenvolvidos a partir das décadas de 70 e 80, ao perguntar-se como seria possível desvendar a lógica própria à matriz discursiva dos intelectuais modernistas em relação à dinâmica cultural brasileira.

De modo análogo, Correia Dias procurava observar a historicidade das narrativas sociais, suas modulações através do tempo, preocupando-se particularmente com as narrativas relacionadas à construção da nação.

Tinha um jeito mineiro e silencioso de ser, e sempre gostou muito das Minas Gerais. Porém, com igual intensidade, gostava do Brasil. Desejou conhecê-lo e trabalhou para compreendê-lo, buscando focalizar outros olhares, outras perspectivas que se distanciassem do viés eurocêntrico, que concebia nosso modo de ser como “atrasado”, e a cultura, pobre e sem interesse.

Outro marco na trajetória de Correia Dias – e uma das maiores descobertas por ele realizadas enquanto pesquisador – foi a expedição sociológica que empreendeu no universo das manifestações barrocas em Minas Gerais, ao longo de todo o século XVIII, contribuindo decisivamente para a efetiva compreensão de sua dinâmica e riqueza culturais.

Seus trabalhos, artigos e ensaios são, hoje, referência singular aos estudos sobre a temática, como é o caso de seu artigo “A descoberta do barroco pelo movimento modernista”.

Embora se tenha dedicado, sobretudo, aos estudos relativos à dinâmica cultural em Minas, o saudoso mestre nunca deixou de interrogar-se sobre uma totalidade histórica mais inclusiva chamada Brasil, em suma, sobre como a nação foi vivida e interpretada. Buscava o particular, o local, o nacional, ou ainda, o universal. Era, talvez, parte da legião de

intelectuais que sempre buscava a compreensão do universal a partir de modos específicos que o homem inventa para viver...

O certo é que procurava, de forma permanente, compreender dinâmicas culturais singulares, locais e períodos históricos específicos onde, sabia, jamais perderia o senso da exatidão. O fato é que em sua trajetória acadêmica, Correia Dias produziu artigos, ensaios e diversos relatórios de pesquisa que muito contribuíram para a compreensão da história do Brasil, aqui incluídas as artimanhas do poder local, a movimentação dos intelectuais e, sobretudo, o lugar que eles ocupavam na estrutura social, inclusive, as narrativas por eles construídas.

O saudoso professor tinha a marca do silêncio e da sabedoria. Não foi um profissional que articulou dispositivos de poder para se inserir e se manter no campo acadêmico da sociologia no Brasil.

Ao contrário, descobriu como outros mineiros que “viver é perigoso” e que “tinha uma pedra no meio do caminho”. Como eles, soube lidar com as montanhas, com as curvas e as pedras e, assim, garimpá-las, fossem preciosas ou não! Pedras dos rios – que sempre possuem uma terceira margem – e que, nessa tessitura entre destino e acaso, rolaram entre Minas Gerais, com suas montanhas profundas, e o Planalto Central, com seus vastos horizontes.

Professor Fernando Correia Dias também foi poeta, ensaísta, sociólogo, pai, amigo – e Professor Emérito da Universidade de Brasília. Sem sombra de dúvida, sua atuação acadêmica deixou marcas indeléveis no Departamento de Sociologia da UnB.

Aqueles que foram seus alunos, como eu, tiveram o privilégio de conviver com suas ideias e, também, de desfrutar de seu peculiar “jeito de ser”, ou como diríamos hoje, seu modo de subjetivação, tão singular quanto o foco de seus estudos e pesquisas.

As lições por ele deixadas ficaram e continuarão nos encorajando a observar e pesquisar o que não é hegemônico no campo disciplinar das Ciências Sociais, mas que nos sinaliza sobre o modo de ser de diversas práticas sociais.

Correia Dias, com as pedras do destino, buscou construir um caminho que fosse produtivo para melhor conhecer o Brasil – afinal, a realidade que nos cerca e que nos diz respeito.

Durante toda sua vida, estudou e pesquisou, não parando de indagar-se sobre essa realidade complexa a que chamamos Brasil. Espero que um dia também saibamos construir um caminho com todas as pedras que nos formaram...



## Falam os doutores de 30\*

*Fernando Correia Dias\*\**

Mais do que hoje, as solenidades de colação de grau, em Belo Horizonte, eram, há algumas décadas, acontecimentos concorridos e destacados. A imprensa os realçava. A escolha de oradores de turma e de paraninfos atraía gerais atenções. No ano de 1930, os jornais deram o destaque habitual a essas festas. A Revolução ocorrida pouco antes deslocava, entretanto, os outros acontecimentos para um segundo plano; e também as festas foram um pouco empanadas por uma crise irrompida na Universidade, com a renúncia do Reitor Mendes Pimentel.

O que desejamos ressaltar, contudo, é a ligação das formaturas de 1930 com a vida literária. Coincidentemente, nesse ano, dois oradores de turma estão vinculados à literatura: João Alphonsus (dos bacharéis em Direito) e João Guimarães Rosa (dos médicos). O primeiro era escritor consagrado. Estava com 29 anos, pois começara um pouco tarde o curso jurídico; Guimarães Rosa, que já se salientara pelos dons intelectuais, era bem mais moço (22 anos) e não era conhecido como escritor, condição em que se revela de fato muitos anos depois. Mas o futuro autor de *Sagarana* mantinha também atividade intelectual alheia à Medicina (1). Só, ao que parece, não se considerava ainda escritor, nem participava de rodas literárias.

\* Transcrito do livro *A imagem de Minas* (1971). Deixando de lado outros brilhantes textos de Fernando Correia Dias, optamos por este pela coincidência literária dos dois oradores abordados.

\*\* Escritor, professor. Faleceu no dia 8 de setembro de 2012.

Descobri o discurso de Guimarães Rosa quando procurava o de João Alphonsus, de que já tinha conhecimento através da informação de Alphonsus de Guimaraens Filho, na nota biográfica inserida na *Antologia da Poesia Mineira* (Fase Modernista). Já me referi a ambos em outras oportunidades. No ensaio que escrevi sobre o autor de *Pesca da Baleia*, destaquei a importância dessa peça para a compreensão do pensamento político de seu autor e, até mesmo, de seu pensamento literário. Disse, então, que se trata de um discurso em que João Alphonsus se coloca em posição antirretórica, de crítica do bacharelismo, de exaltação da técnica, de oposição à República Velha e de esperança no novo período republicano inaugurado naqueles dias. O texto, de grande simplicidade, é composto de forma pouco convencional e num tom quase coloquial, sem contudo decair na vulgaridade. O discurso reflete a formação cultural e a própria personalidade do autor.

Esta última afirmação poder-se-ia aplicar à oração de Guimarães Rosa. Também a ela já me referi em *Aspectos Sociológicos de "Grande Sertão: Veredas"*. Comparado com o de seu colega de Direito, o discurso é muito mais "acadêmico". Assume um tom solene completamente ausente do outro. Estamos, entretanto, em face de um academicismo bem dosado, sem lugares comuns. Ou melhor, em que as notas convencionais características do gênero são expressas com bom-gosto e com uma segurança de linguagem invulgar para um jovem de 22 anos. É certo que há palavras rebuscadas, mas estas se diluem num contexto bem estruturado e denso de ideias. Toma, inicialmente, uma "lição da natureza":

"Quando o excesso de seiva levanta a planta jovem a escalar o espaço, só à custa de troncos alheios logra ela chegar à altura – faltando-lhe as raízes, que somente os anos soem improvisar, restar-lhe-à somente o epifitismo das orquídeas". Baseado nesse símile, não exporá "tema científico", nem porá "nesta despedida tese alguma de Medicina aplicada, que oscilaria, aliás, inevitavelmente, entre a parolagem incolor dos semidoutos e o plágio ingênuo dos compiladores".

Como se conduz então o orador? Analisa a profissão de médico e sua responsabilidade social. Argumenta com dados históricos. Defende,

invocando o idealismo jovem de sua turma, a Medicina como sacerdócio, a despeito das opiniões dos céticos. Analisa o aspecto moral da missão de curar. Exalta o altruísmo, seja qual for sua fonte ética ou religiosa. Analisa a bondade como ingrediente básico da atuação do médico. Todas estas ideias, aqui esquematizadas elementarmente, ele as expõe com originalidade de expressão e de argumentos. Guimarães Rosa demonstra, nesse texto, de quando era tão jovem, um conhecimento linguístico apurado, quer na redação do discurso, quer nas citações de expressões estrangeiras, de frases latinas, de palavras gregas e, principalmente, de trechos, no original, de línguas pouco usuais em nosso meio, como o eslovaco. Demonstra também informação literária, mencionando, por exemplo, uma novela de D'Annunzio em que se relata um caso de exercício da Medicina. Há também indícios de já bem estruturada cultura clássica, como, por exemplo, nas citações das comédias de Molière a propósito do lado ridículo da profissão dos esculápios. Diz, aliás, que os médicos, ao lado dos sacerdotes e dos estrangeiros, "sempre alcançaram o *record* indesejável de principais personagens do anedotário mundial. Sátira, comédias e bufonices não os pouparam". Mas afirma também que vai declinando essa tendência a ridicularizar a profissão, em face mesmo do progresso científico, da eficácia e da capacidade de sacrifícios de médicos de nosso tempo. Passam a ser vistos com maior seriedade.

(1) O *Minas Gerais* de 5 de outubro de 1928 (p. 7-8), publica uma tradução feita por João Guimarães Rosa de um artigo denominado "A organização científica em Minas Gerais", do professor Q. Quelle, da Universidade ele Bonn, Alemanha. O autor estivera em Minas em novembro de 1927 e faz um relato das visitas que realizou a instituições científicas e culturais do Estado. Não se indica onde o artigo foi publicado originalmente. De qualquer forma, essa tradução já indica que Guimarães Rosa, aos 20 anos, conhecia a língua alemã. Publica também contos em *O Cruzeiro*.

Além dos aspectos enumerados, impressionou-me igualmente a citação de personagens mitológicas. Mas, acima de tudo, chamou-me a

atenção um trecho do discurso, no qual o orador evoca a origem medieval das solenidades universitárias.

Ei-lo: “Venho tão unicamente pedir a palavra da senha ao nosso Paraninfo, nesta hora plena de emoções para nós outros, quando o incenso das belas cousas, velhas, desabrochando em nossa alma a flor do tradicionalismo, nos evoca Iena, a doura, e Salamanca, a inesquecível, enquanto o anel simbólico faz-nos sonhar com uma leva de *Cavaleiros da Ordem da Esmeralda*, que recebessem a investidura ante mágica frontaria gótica, fenestrada de ogivas e ventarias e toda colorida de vitrais”.

Este fascínio pela Cavalaria e pelo sacral, que penso vislumbrar nesta frase, não estaria no fundo de certas tendências que floresceram depois na ficção de Guimarães Rosa: o ritualismo dos cavaleiros do sertão ou, como se assinalou recentemente, a nostalgia do mundo sacralizado?

Nos dois discursos – no de João Alphonsus e no de Guimarães Rosa – há um traço comum: ambos se concentram na exaltação dos paraninfos (respectivamente, professores José Eduardo da Fonseca e Samuel Libanio) e referem-se com desvelo aos próprios colegas. E há um traço diferente: enquanto o de João Alphonsus se ocupa de temas políticos, analisando a Revolução de 30, Guimarães Rosa se prende apenas aos temas profissionais num sentido bastante estrito.

Curiosamente, João Alphonsus, tão crítico ante a mentalidade bacharelesca, iria, por toda a vida, ser um bacharel militante, auferindo daí a sua subsistência, como promotor e auxiliar da Procuradoria do Estado; e Guimarães Rosa, tão deslumbrado ante a profissão de médico, iria abandoná-la depois, em nome de outra vocação que lhe falou mais alto: a diplomacia. Segundo se depreende dos relatos biográficos (*Escritores Brasileiros*, de Renard Perez, por exemplo), foi, dentre outros fatores, o interesse linguístico que constituiu a ponte para o Itamarati. E desses relatos, ressalta também a extrema dedicação do médico. Guimarães Rosa a seus doentes. Teria sido uma espécie de sede perfeccionista que o inibiu de continuar como médico?

Neste registro, acabei por discorrer mais sobre o discurso do autor de *Sagarana*. É que eu já dera suficiente atenção ao de João Alphonsus (2).

Meu intuito principal é o de chamar a atenção dos estudiosos para esses dois textos, que podem oferecer subsídios biográficos e de análise estilística.

(2) Veja-se *João Alphonsus: Tempo e Modo*. (Centro de Estudos Mineiros, UFMG), cap. V e apêndice I, em que se transcreve todo o texto do discurso.

(3) O de João Alphonsus, no *Minas Gerais* de 8 e 9/12/1930; o de Guimarães Rosa, no *Minas Gerais* de 22 e 23/12/1930.

### Dados Biográficos

Fernando Correia Dias nasceu em Três Pontas (MG) a 7 de fevereiro de 1926, filho do português José Maria Dias e de Judith Correia de Figueiredo. Fez o curso primário em sua terra natal, transferindo-se depois para Belo Horizonte, onde estudou no Colégio Anchieta, formando-se depois em Direito (1951) e em Sociologia e Política (1957), na UFMG. De 1943 a 1947 trabalhou na *Folha de Minas*.

Inteligente e estudioso, aprofundou-se desde cedo nas pesquisas sociológicas, tornando-se professor de Sociologia da UFMG.

A partir de 1962 iniciou-se no magistério da UFMG e na PUC, desempenhando ainda o cargo de diretor do Centro de Estudos Mineiros daquela universidade.

Em 1969 transferiu-se para Brasília, em cuja universidade federal lecionou até se aposentar em 1983, como professor emérito.

Regressou então a Minas, indo residir em Lagoa Santa, onde se manteve em atividade, já como pesquisador sênior da CNPq.

Em 1966 recebeu o Prêmio Othon Lynch Bezerra de Melo, da Academia Mineira de Letras.

Em reconhecimento ao seu intenso trabalho acadêmico foi agraciado em 2003 com o prêmio Florestan Fernandes.

Faleceu no dia 8 de setembro último, em decorrência de parada cardíaca. Casado com a Prof<sup>a</sup> Ady Álvares C. Dias, deixou 6 filhos.

Além de profuso número de artigos e trabalhos acadêmicos, publicou: *João Alphonsus: tempo e modo* (1965), *O movimento modernista em Minas: Uma interpretação sociológica* (1971), *A imagem de Minas* (1971) *História da cultura brasileira* (1973), *Construção do sistema universitário no Brasil* (1989), *Universidade de Minas Gerais: projeto intelectual e político* (1997). Seu último trabalho foi o prefácio na edição do livro *1929 – Leite criôlo*, a cargo do Instituto Cultural Amílcar Martins (2012).



## Um grande livro desconhecido\*

Abgar Renault

Que qualidades haverá em *Esse Menino, Francisco* capazes de induzir-me a havê-lo por obra-prima? Falece-me, é certo, a inclinação para o uso dos instrumentos essenciais da crítica, sobretudo no relativo ao aparato vocabular que os caracteriza; conheço o novo *gobbledygook*, mas aborreço-o. A minha será, pois, a opinião de um leitor comum, mas sensível, nada disposto a lançar mão de termos técnicos e, todavia, apto, suponho, a exprimir-se com clareza, razoável propriedade e, acaso, alguma segurança.

A primeira característica de *Esse Menino, Francisco* que me chamou a atenção foi – e é natural que tivesse sido – o seu processo de expressão, a sua linguagem, essa qualidade tão desprezada, tão risível hoje, ou seja, a forma, posta em primeiro plano no exame das obras literárias por um homem de gênio como foi Joseph Joubert.

Eis como se exprimiu ele em seu *Journal Intime*: “Dans tous les sorts d’ouvrages de goût e de génie, la forme est la partie essentielle et fonds n’ est qu’ un accessoire.”

\* Suplemento Literário do *Minas Gerais*, Belo Horizonte, de novembro de 1978.

(Nota da Editoria: Seria desajeitado ao texto de A. R. não incorporá-lo no livro).

Não consigo conceber ou admitir esse romance vestido com outra forma, pois é nela – parte essencial de qualquer obra de qualidade, como assevera Joubert – que se apoia a finura da trama psicológica; é o tratamento vocabular e sintático que oferece ao leitor o prazer do meio tom indireto e elíptico das figuras de Francisco, de sua mãe, de seu pai, de sua irmã; é a forma que faz o livro ser o que é, é nela que tem raiz a poesia pura que numerosas páginas dessoram, o sentimento de medida e contenção que a todas comunica o sabor de vinho seco e raro.

O livro seria outro, se outro fosse o processo estilístico, se outros fossem os meios de expressão, outra a linguagem. E aqui estamos em face de aspecto especial dos modos de expressão na Literatura Brasileira deste momento, a saber: uma coisa é o erro intencional, procurado para refletir a vida do falar quotidiano; outra é o continuar errando ao escrever em módulo diferente; uma coisa é a linguagem do escritor ou poeta a imitar a naturalidade coloquial de cada dia, com seus desleixos e erronias; outra, bem outra é a do mesmo poeta ou do mesmo escritor a dar expressão a si próprio; cessa, então, o direito de errar; o que se observa no dia a dia da prosa e da poesia no Brasil é haver poetas e prosadores que ignoram fatos e coisas rudimentares do seu instrumento de expressão. Infelizmente, não basta a ninguém ter sensibilidade e talento; é preciso saber alguma coisa; a facilidade no escrever é sempre muito perigosa, pois o seu dono perde o domínio de si mesmo. Ainda uma vez, Joseph Joubert adverte-nos: “Pour écrire bien il faut une facilité naturelle et une difficulté acquise.” É outro o caso de Garcia de Paiva: sabe que, tal como para pintar é necessário, antes de tudo, saber desenhar, para escrever é imprescindível saber a língua que vai ser usada e que escrever intencionalmente errado é muito diverso de escrever mal por ignorância. Pintor que não sabe desenho, músico que ignora solfejo e as três claves jamais poderão ser artistas. Por que será escritor ou poeta quem não tenha razoável ciência da língua em que escreve?

Não é difícil reconhecer que as transformações da arte de escrever são muitas e muito naturais, pois o mundo, cansado, está a exigir novas formas de expressão; tampouco é difícil reconhecer que, se a claridade aborrece, o mistério excessivo assusta e fatiga.

Eliot observou que “há vários modos de ser obscuro; existe certa obscuridade que é uma questão de simulação; o autor está mistificando-se a si próprio, tentando convencer-se de que tem algo mais profundo para dizer do que realmente tem. Uma outra razão para ser obscuro é a dificuldade de expressar alguma coisa sinceramente sentida. Isso aplica-se aos escritores jovens.”

A matéria é complexa e está sujeita a advertências e debates; o que me interessa, porém, é lançar em relevo o fato fundamental de que Garcia de Paiva, dono da arte do conto moderno, gênero em que o processo de comunicar se apresenta mais ágil, mais, por assim dizer, compacto e, por consequência, menos claro e acessível, é, por igual, mestre da arte do romance psicológico moderno, na qual, entretanto, o que encontramos é diferente do que nos depara aquela outra forma de ficção: a obscuridade passa a semi-obscuridade, predominam os meios tons, a discrição, o indireto, o oblíquo, que se impõem com extraordinária propriedade e singular poder de atração. Isso demonstra que o obscuro não é intrinsecamente necessário à feitura de uma grande obra; tal afirmação não quer dizer que os contos de Garcia de Paiva são inferiores ao seu romance, mas quer dizer que com uma forma diferente é possível, sem dúvida, construir qualquer coisa igual em qualidade, senão superior.

Não sei de nenhum escritor dotado de melhor poder de criar essa aura de meio-mistério, essa tonalidade evasiva e, não obstante, exata das sugestões que lança no espírito do leitor; não sei de ninguém mais capaz de tecer a fina e dolorosa trama psicológica em todo *Esse Menino, Francisco*, tão sutilmente individualizada, a começar, parece-me, por essa vírgula admiravelmente intencional que separa a palavra menino do nome desse menino ...

Francisco não é descrito diretamente; em nenhum ponto diz o autor que ele é isto ou aquilo; o leitor sensível e atento sabe como ele é e o que é pelo que o livro deixa entrever do que ele sente, pensa faz, e isso é levado a efeito com vagas tintas ou traços oblíquos e, ao mesmo tempo, com plena exatidão e muita economia de meios (o que, aliás, caracteriza este livro, como caracteriza as demais obras de Garcia de Paiva); jamais, portanto, com eloquência. Ser exato e claro não é ser eloquente, da

mesma forma como para levar, pelo estilo, à criação e à comunicação de certas impressões não é necessário ser obscuro e ininteligível, ao gosto de, tantos escritores contemporâneos. García Márquez e Borges alcançaram a grandeza sem a necessidade de ser impenetráveis.

A atmosfera dessa rara análise psicológica é densa e profunda e deixa apenas entrever, fazendo-o magistralmente, o que vai acontecendo. O drama da irmã de Francisco, por exemplo, é narrado ou, melhor, suscitado em meias palavras e nem por isso deixa de ser intenso e aflitivo.

A linguagem é sempre despojada e pura, constituindo modelo que impressiona. Isso é escrever, é compor, é construir. Não surgem aí modismos; não aparecem pedantices vocabulares; não há truques; estão ausentes os erros não intencionais, produtos de crassa ignorância, que caracterizam tantos escritores novos (e antigos também); não se nota a preocupação de escrever qualquer coisa para significar esotericamente que está carregada de frutos... Mas os diálogos são genuinamente coloquiais e, por conseguinte, em linguajar de classe social abaixo da média, carregado de erros, como convém isto é, de naturalidade sem nenhuma concessão a qualquer artifício.

Outra marca de *Esse Menino, Francisco* está no fato de que poesia autêntica se oferece como um dos seus ingredientes mais ricos, quer na descrição de paisagens e cenas da natureza, quer de certos estados de alma, e não pela narrativa em si. E com isso não quero despertar a ideia de prosa com ritmos especiais, próprios do verso.

Não é muito nova a negativa de que não há diferença capital entre um texto em prosa e um texto em verso. Já era assim para Coleridge, e Walter Scott entendia que o romancista deve, em certa medida, ser poeta, ainda que nenhum verso escreva. O fato é que poesia e prosa já andaram confundidas, e o verso já foi a forma comum do romance ou do conto; um bom exemplo oferecem as *Chansons de Geste* e o *Romance of the Rose*. Nada mais natural, pois, do que a poesia como um dos elementos daquelas expressões em prosa. Além disso, porque uma das constantes da obra de Garcia de Paiva é a procura da verdade, tem cabimento lembrar aquilo de Novalis: “Quanto mais poético, tanto mais verdadeiro.”

Nesse particular, eis alguns exemplos, escolhidos, aqui ali, em *Esse Menino, Francisco*:

“Os dias de maio ficaram para trás e agora era junho. As noites se tornavam frias, o sol era belo de manhã, e o céu muito azul. Na praia a água doía na planta dos pés.” (p. 60).

“Não que estivesse saudoso e quisesse voltar para o Engenho, mas gostaria de andar de trem novamente lá em cima, de uma a outra serra, entre grotas sombrias e nuvens douradas.” (p. 63).

“Não havia iluminação elétrica naquele trecho da rua, nos arredores, e a escassa, difusa claridade não provinha diretamente de ponto algum, nem mesmo parecia ter sua fonte nas estrelas distantes ainda que se explicasse por elas.” (ps. 95/96).

Além da poesia: observem-se a concisão e a exatidão do texto: “Uma acha de lenha partiu-se no braseiro, levantando fagulhas. O cachorro assustou-se. Uma das mulheres, a mais moça, entrou na casa, postou-se à janela. Lá dentro havia um lampião. No Engenho era assim, havia lampião por toda parte, e luz elétrica, fraquinha.” (p. 97).

“O rio deslizava. Era tudo silêncio e quietude, mas a água murmurava de encontro a obstáculos submersos e havia o movimento precipitado de algum peixe. Do outro lado, a planície – de juncos eriçados, distribuídos de maneira uniforme – perdia-se além, sem horizontes.” (p. 102).

“O seus dentes batiam e a náusea continuava. Sentia ardor no estômago vazio, torpor nos olhos e um frio que não era dele e sim das águas que se haviam escoado o dia todo, sob a ponte e rio abaixo, um frio desta tarde sem sol e dessa noite que se avizinhava. A mãe o recebeu com expressão que não era apenas severa porque traduzia, apreensiva, algum obscuro significado.” (p.133)

“Voltou para a mesa, para a cadeira, ainda indeciso com respeito às meias e aos sapatos, empunhou o lápis, inclinou-se para o papel, deixou pender a cabeça e dormiu, debruçado sobre a sua dúvida” (p. 141)

Repare-se no movimento desta cena, também dominada por poesia pura: “À tarde, após o banho, descalço, mas limpo e penteado, Francisco saiu para um novo giro – e descobriu as tanajuras. Surgiam de repente, num voo de chegada, vinham do céu em busca de chão, perdiam as asas,

buscavam reencontrar suas tocas na terra macia, à mercê dos pardais e das andorinhas. E foi essa uma tarde de tanajuras, mas a noite trouxe mariposas de olhos saltados, besouros de voo curto e barulhento e aleluias que perdiam também as asas e atropelavam-se, inválidas, sobre a mesa, voavam no halo dourado das lâmpadas e queimavam-se em seu calor. Na soleira da entrada do alpendre para a sala um louva-a-deus, verde e tenro em sua substância vegetal e posto em contemplação, considerava a possibilidade de uma acolhida, até que o menino, não subjugado à ternura, mas inconformado, fechou a porta sobre suas esperanças.” (p. 169).

“O sol dardejava no alto. O ar estava parado no calor.” (p. 173).

Veja-se agora a *felicitas* da expressão poética destas duas sentenças e a força graciosa da aliteração das três palavras finais: “Nunca tinha visto moças de maiô – o seu olhar fazia rápidos conhecimentos e fugia, puro, pela praia.” (p.177).

“Francisco pretendia ver a luz dos pescadores essa noite, mas a esponja da tarde apagou lentamente suas intenções.” (p. 182).

“Francisco aproximou-se, com uns restos de sono e de sonho, arregalando os olhos.” (p. 188).

Neste pequeno período a poesia se mescla à exatidão: “Os dedinhos dos pés eram encolhidos, agrupados como contas.” (p. 194).

E esta criação de poesia obtida, por assim dizer, pelo inesperado: “A mãe agradeceu e ele levou consigo o seu sorriso.” (p. 195).

“Um tênue chuvisco. Os pescadores descalços, batendo os pés na água, num halo de luz dourada, sob a chuva que cai sem molhar.” (p. 18).

O autor dispõe igualmente de singular poder descritivo, conforme documentam as citações a seguir:

“Ouvira a queda da bilha – aquele baque, aquele susto! – já de volta, na porta de casa, quando, por assim dizer, fruía, com um sentimento de liberdade nunca antes experimentado, esse resto da tarde, sumo do dia. Nas árvores da praça os pardais algazarreavam, despencando-se dos ramos. Além, sobre o rio e o mar, contidas pelo vento, as gaiotas voavam, lentas, e não pareciam ter outro propósito que o de imobilizar-se no ar.” (p. 35).

Veja-se todo o trecho que vai de “As bolas de vidro” até o final do capítulo, p. 40, do qual, por motivo de sua extensão, somente transcrevo o que se segue: “Sentado num tamborete, sob um halo de luz e silêncio, o pai pintava algarismos nas solas dos tamancos. Seus dedos grossos, calosos, movimentavam desajeitadamente o pincel fino. Cada sola ganhava um algarismo e Francisco julgou entender que o pai deixava de lado os pares de número 5 para ocupar-se unicamente com os de número 4 porque eram mais fáceis de desenhar. Passado algum tempo, o menino ergueu os olhos, contemplou o pai e perturbou-se. Era a primeira vez que via aquele rosto sombrio, concentrado, severo, aquela boca, aquelas rugas talhadas na treva.” (p. 21)

Aqui temos o menino a analisar a natureza, o desconhecido: “Atentou no rumor que rolava lá fora distante, ocupou-se com aquilo até certificar-se de que o mar estava procurando expressar alguma coisa no silêncio da noite. Eram sons intermitentes, súbitas, surdas chicotadas. Parecia falar ali perto, na rua, mas vinha de longe, de paragens que o menino vagamente imaginava, da praia, das ondas, das águas revoltas, do encontro do mar com a terra e do rio com o mar.” (p. 25)

Também neste trecho temos Francisco novamente a fazer análises de coisas que o preocupavam e cheio de indecisão sobre como proceder: “Outra praça grande, e a igreja aonde viera ter com o pai, para assistir à missa, domingos seguidos. Quis entrar mas pareceu-lhe que as missas se destinam às mães que acordam cedo e aos pais que trazem filhos pela mão. Não saberia como proceder lá dentro e teve a suspeita de que haveriam de pô-lo para fora.” (p. 39)

É notável pela força de sugestão este trecho:

“Não parecia ter sido um desastre assim tão grande: apenas ele e o pai, mais o Pintado, retornaram ao Engenho sem o necessário sossego para qualquer espécie de tristeza porque chovia na serra e em toda a extensão do mundo, e chegaram a casa com a noite avançada, os raios e os trovões.” (p. 65).

Na naturalidade da linguagem campesina aparece o tom humorístico e ao mesmo tempo agridoce: “Pêxe quando tem boa vontade co’a gente engole até anzole sem isca, mas a gente deve tê boa vontade co’pêxe. Tu esconde o anzole bem escondidinho na minhoca.” (p. 120).

A descrição da ação é aqui conseguida de forma incisiva e completa sem o auxílio de nenhum verbo: “Em seguida, rápido, rápido, as minhocas na latinha, o caniço, uma escalada, um salto sobre o muro.” (p. 125).

“Na manhã seguinte percebeu que o peixe havia perdido sua oleosidade, a maciez escorregadia. Enrijecera. Estava morto. Depositou-o numa das crateras abertas pela enxada no quintal e cobriu-o com uma camada de terra. Assinalou o lugar com um graveto, que ficou ali, na terra fofa, qual minúsculo marco a que faltasse um complemento para formar uma cruz.” (pág. 127).

São significativas, entre outras, estas passagens em que a psicologia de Francisco é revelada de modo indireto:

“O menino é um reflexivo, e nas reflexões que faz a seguir descreve-se, conta como é, revela o seu pensamento: “Nunca tinha visto um cemitério e agora via dois, conjeturando se, acaso, enterravam os homens num lado e as mulheres no outro, ou se a separação visava meninos e meninas, velhos e velhas, ou pobres e ricos. Não estava seguro de que enterrassem os mortos neste ou em qualquer outro cemitério – nunca vira morrer ninguém – e cuidou que era melhor seguir em frente.” (p. 40).

A luta entre o orgulho e o desejo:

“Estava parado à porta do cinema – era domingo – vendo entrarem os espectadores para a matinê quando sentiu que lhe tocavam o ombro, punham-lhe alguma coisa na mão e lhe falavam. No primeiro momento foi tudo muito confuso: via e ouvia sem compreender. Uma mulher tinha-lhe posto um ingresso na mão e entrara, apressada, atrás de duas crianças que escapavam ao seu controle. “Toma!” – dissera ela. – Venha ver o filme!

O orgulho – e também o desgosto de se haver traído em seus desejos e sentimentos – impeliu-o para o passeio e, durante algum tempo, não pensou senão em voltar para casa. Ia rasgar o ingresso, ia mostrá-lo ao pai e à mãe, ia retomar com Araci, e também com Lucinda, iam, todos, entrar no cinema.” (p. 81).

O filme provocou uma excitação que se revelou sob a forma quase violenta de fazer e de ser: “Correu disparado para casa. A mãe estava na

cadeira de braços, cochilando. Francisco tirou os sapatos, vestiu uma calça velha da roça, foi para o quintal, galgou o muro, estendeu-se nele de comprido. Disposto a enfrentar mil cachorros, escorregou para o quintal vizinho, retomou, desceu outra vez, subiu numa árvore, sacudiu-se no espaço. Correu à oficina, simulou manobrar a roda da serra de fitas, saltou sobre uma polia, estirou-se no chão, escondeu-se atrás de uma pirâmide de tamancos, derrubou-a com a força dos seus braços. Voltou ao quintal. Corria, gania, ululava.” (p. 84).

Ao lado de viva descrição do mundo exterior, um desenho da insegurança de Francisco em razão da cena que acabara de presenciar entre o pai e a mãe: Deteve-se numa esquina do oceano aberto num ângulo da costa, fim e início do areal. Sentou-se ali, figura minúscula, a poucos passos do tumulto. A praia inclinava-se, abrupta, e sustentava com peito largo o ímpeto das águas. O mar alteava-se a distância, a onda avolumava-se, aproximava-se, rolava e crescia numa vaga, e de repente, como se lhe faltasse apoio, caía desamparada, batia na inclinação da praia, revolvía sobre si mesma, e estrondejava. Isso repetia-se a curtos e monótonos intervalos, enquanto o mar falava com voz mais mansa de um e outro lado da costa e o menino pensava na sua geografia e no eixo imaginário. Mas quando a onda aproximava-se rápida e caía desamparada, havia, com o trovão da sua queda, um rumorejar subterrâneo, e Francisco sentiu subitamente que era o mundo que se abalava com a areia que tremia sob seus pés. Levantou-se aflito, afastou-se dali, tomou o caminho de volta.” (p. 117).

Impõe-se lançar em relevo a adjetivação – essa pedra de toque, no meu sentir, do escritor verdadeiramente escritor – utilizada pelo autor do livro de que tratamos. Eis alguns exemplos:

“Francisco ia alongando suas caminhadas. Cruzava a estrada, alcançava a praia, apanhava conchas, molhava os pés nas águas imprevistas. (...) Pela manhã a praia guardava ainda duas ou três faixas sinuosas na areia, lembrança das marés noturnas, que se desfaziam, lentamente, à claridade tépida e físcante.” (p. 69).

“Era um canto sem qualquer acompanhamento, uma voz desataviada e nua que quase se extinguia nas inflexões agudas e alternava timbres suaves com belas e estranhas dissonâncias.” (p. 202).

E eis-me a imaginar que aulas cheias de frutos poderiam ser construídas com base nesses “lugares” admiráveis, na riqueza do seu ritmo, na rigorosa propriedade verbal, na sua limpidez estilística, na pureza e na exatidão da sua linguagem, na sobriedade e nas surpresas da sua adjetivação, na sutileza subterrânea da narrativa psicológica, nas descobertas de expressão que oferecem, na sua poesia.

Sobre ser um romance do mais fino labor, esse livro estuda, em profundidade, a fase da infância, sendo, assim, penetrante análise desse período autônomo, isto é, *sui generis*, especial, quer fisiológica, quer psicologicamente, da evolução do homem; é possível, pois, e até natural, que contenha algo autobiográfico: Francisco pode ser o próprio autor e, assim, a análise psicológica, que é a substância do livro, bem pode conter algo de autoanálise.

Por fim, o traço que mais vivamente sublinha todo *Esse Menino, Francisco* é a sua humanidade, o sentido do humano, da fundamental desolação humana, da irreduzível impossibilidade de compreensão entre os homens, a sua vocação para não se encontrarem e a sua inclinação para a violência. Aliás, parece ser este o *abstractum* da criação literária de Garcia de Paiva.

É por isso, talvez, que, no final do livro, esse menino, Francisco, vai caminhando ao longo da praia. “A costa estendia-se a perder de vista, eram caminhos conhecidos, mas o seu olhar buscava um ponto sempre além, havia uma determinação em seu andar sôfrego, voltava-lhe o anseio por terras distantes, horizontes. As ondas vinham afogar os seus pés, eram águas frias, ele gritava, desviava-se correndo, e retornava à orla, pisava de novo a areia molhada, chapinhava na espuma, ria, saltava, prosseguia, ia para a frente, esse caminheiro, esse menino, Francisco.” Vai para a frente, caminha sempre. Buscará alguma coisa? Talvez não. Talvez apenas fuja. De quê? De si mesmo... da humanidade...

E assim, a buscar não se sabe que ponto além, Francisco desaparece e algo de nós vai com ele na incerta caminhada. E finda o romance, que não é apenas o livro mais importante de Garcia de Paiva, senão um dos mais importantes romances psicológicos da nossa literatura – um exato *magnum opus*.



## Esse menino, Francisco\*

Mário Garcia de Paiva\*\*

Algo o despertou a certa hora da noite. Poderia ter sido o baque de uma bilha espatifando-se num soalho de tábuas, mas o que viu no primeiro instante foi um menino, ele mesmo, solitário na extremidade da mesa. Os outros lugares estavam desocupados, os pratos vazios, os talheres em ordem. Apalpava a perna acima do tornozelo, tocava com o dedo o sangue ressecado, e via uma cena nítida: a toalha branca sobre a mesa, o menino comendo sozinho.

As lembranças do Engenho acordavam grande acontecimento: uma visita a Santa Maria Madalena; saía com o pai num passeio a cavalo; encontrava um passarinho preso na arapuca junto ao paiol e devolvia-lhe a liberdade; tomava o trem de ferro, vinha para a cidade grande, de mudança.

Um som longínquo rolava lá fora, na noite, Francisco ouvia aquele rumorejar mas não atentava nele, estava inquieto, sentia-se muito só no silêncio, queria dormir. Havia acordado no melhor do seu sono, e ocorria-lhe que talvez não tivesse sido o pai quem jogara a bilha no chão, podia ter sido a mãe, ou Araci. Francisco não se detinha nessas cogitações e já estava se lembrando do susto que havia tomado, junto à cerca, no escuro, quando seus dedos encontraram o sangue morno escorrendo na perna. Pusera-se em pé, correria para o meio do quintal, num súbito terror de

---

\* Trecho extraído do livro do mesmo nome, Mazza edições, 2004.

\*\* Escritor mineiro, faleceu no dia 15 de agosto de 2012.

bichos, de morcegos. Apalpara-se, percebera logo a esfoladura, o ferimento, tinha sido o tombo na oficina, um graveto, uma lata no chão. Tinha sido o pai.

A bilha caíra com estrondo e o eco repercutia ainda em seus ouvidos. Havia dado um longo passeio depois da aula, demorara-se na rua. Deixara os sapatos novos debaixo da cama e saíra sem pôr os velhos. A taponada do pai fora por causa de uma ordem não cumprida, e não pelos pés descalços ou pelo passeio. Francisco demorara-se no quintal – ocupado com o sangue, que não estancava – receoso de que o pai, ao recolher-se, pudesse avistá-lo ali, no escuro. Se houvesse tempo para uma explicação, haveria de dizer que era preciso aguardar um pouco mais, para que a mãe não se assustasse com o sangue. Fora até o tanque, abriu um pouco a torneira, lavara a esfoladura.

Abraçado ao travesseiro, conhecia a insônia sem conhecer ainda a palavra. Atentou no rumor que rolava lá fora, distante, ocupou-se com aquilo até certificar-se de que o mar estava procurando expressar alguma coisa no silêncio da noite. Eram sons intermitentes, súbitas, surdas chicotadas. Parecia falar ali perto, na rua, mas vinha de longe, de paragens que o menino vagamente imaginava, da praia, das ondas, das águas revoltas, do encontro do mar com a terra e do rio com o mar.

A toalha branca na mesa, o menino comendo sozinho, e na oficina a sombra, a luz, o rosto do pai, o olhar, aquela expressão. Sentado junto à cerca, no escuro, Francisco comprimia com a mão o ferimento da perna, o sangue que ressecava, parava de escorrer, quando a luz se apagou na oficina e o pai passou. Lembrava-se do que estivera pensando naquele momento. Via o pai à mesa, alegre, pilheriando com todos, enquanto a mãe ria, ria Araci, e ele também, Francisco, ria.

Eram bobagens, infantilidades, achava a mãe, e abafava o riso, dizia, em tom de reprimenda, que era necessário a um pai saber impor-se. O pai se calava, fazia-se sério, e dali a pouco estavam todos rindo outra vez, menos a empregada, que trazia e levava as travessas, não ria nunca, nem tropeçava nos degraus. Esperavam que ela tropeçasse um dia, mas a mãe dizia que isso nunca haveria de acontecer. Se tropeçasse, atenderia a uma generalizada expectativa, quebraria pratos e travessas, haveria risos.

Era a primeira vez que ele se deixava ficar no escuro, fora de casa, e foi pego de surpresa quando a porta da cozinha cerrou e a réstia de luz apagou-se no terreiro. Levantou-se, perdeu algum tempo na passagem da cerca, correu até a porta que se fechara, bateu uma, duas vezes, timidamente. Bateu na janela da empregada, antes de perceber que era tolice. Se quisesse alcançar o passeio – as janelas do seu quarto e do de Araci davam para a rua – teria que pular o muro, mas não podia chamar a irmã, ela haveria de assustar-se, gritaria. Francisco ficou andando, de um para outro lado. Os vidros da janela da sala refletiam a frouxa claridade da lâmpada do corredor, que permanecia acesa. Não havia alternativa, a janela do quarto dos pais tinha veneziana e vidraça, e Francisco chamou pela mãe, alçando-se na ponta dos pés. Decorreu algum tempo antes que chamasse outra vez, alteando a voz. Choramingou, chamando ainda. Em desespero, correu para a porta da cozinha, bateu com força, gritou. Bateu com a mão direita fechada, com a esquerda também, com os pés. Batia e gritava quando ouviu a mãe falando, indagando, lá dentro.

– Sou eu, mamãe!

A porta abriu-se, ele passou de corrida pela mãe espantada, galgou de um salto os degraus do corredor, correu para o quarto, deitou-se. Dormiu. E despertou, certa hora da noite, pensando na toalha branca da mesa e no menino que comia sozinho. Pensou noutras coisas. Dormiu novamente.

De manhã cedo tomou seu café, saiu para o passeio. E súbito não fez mais do que obedecer a um impulso irresistível – disparou pela rua, cruzou a praça correndo, venceu o quarteirão, deteve junto ao rio, no começo da ponte. Não precisava tomar fôlego, hesitou apenas, antes de prosseguir: já passara ali com o pai, mas agora era diferente, estava sozinho. Atravessou a ponte, correu ainda. O mar ondulava ao seu encontro, azul e cintilante. Pisou a areia fofa. A franja de espuma avançava, fervilhava um instante, desfazia-se em águas claras, recuava numa linha sinuosa, desaparecia na areia. Francisco alongava um passo, depois outro. E quando a água fria veio rápida e banhou os seus pés, ele se inteiriçou num arrepio, num grito que falava de dor, mas era júbilo.

Voltou correndo para casa.

### Dados Biográficos

Mário Garcia de Paiva nasceu em Belo Horizonte, no dia 20 de setembro de 1920. Filho de Artur Garcia de Paiva e Conceição de Castro Garcia de Paiva. Fez o curso primário no Grupo Escolar Barão de Macaúbas e formou-se em Comunicação. Bancário, trabalhou em Campos e Macaé (RJ), servindo depois nos gabinetes dos Secretários das Finanças e da Educação de Minas e do Ministério da Fazenda no Rio de Janeiro.

Voltou a Belo Horizonte em 1961 para trabalhar no Centro Regional de Pesquisas Educacionais, órgão do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos do MEC.

Dedicando-se às letras, cultivou o conto, o romance e a literatura infantojuvenil. Temperamento tímido e introspectivo, não alcançou a projeção que sua rica bibliografia justificara, como acentuou Abgar Renault, em prefácio a um de seus livros.

Participou de coletânea de contos e foi detentor dos prêmios Fernando Chinaglia (1980) e Henriqueta Lisboa (1991).

Casado com Vera Garcia de Paiva, deixou 3 filhos.

Faleceu no dia 15 de agosto de 2012.

Muitas vezes com nítida influência da literatura fantástica escreveu: *Um minuto na adolescência*. 1947 (rom.), *Luana*. 1962 (rom.); *Um suor cujo nome é doçura*. 1963 (rom.); *Horizontes da crítica*. 1965 (ens. c/ Fábio Lucas); *Ontem*. 1966 (rom.); *O suor no rosto*. 1966 (contos); *Festa*. 1970 (rom.); *O caráter social da literatura brasileira*. 1970 (ens. c/Fábio Lucas); *Esse menino, Francisco*. 1971 (rom.), *O santuário da guerra* (ensaio); *Os planelúpedes*. 1975 (rom.); publicado depois com o nome de *Amor nos Carapanelos* (2002); *Dois cavalos num fusca azul*. 1976 (contos); *O pintassilgo azul*. 1982 (lit. inf.); *Os agricultores arrancam paralelepípedos 2004* (contos); *O homem que vai comigo* (romance).



## Affonso Ávila e o apogeu do barroco

Ângelo Oswaldo de Araújo Santos\*

O modernismo de 1922 havia sugerido a seus poetas um olhar atento e sensível sobre o passado colonial, a fim de vislumbrar as origens de uma arte e as raízes de uma cultura que, renovadas sob formas de pensar e fazer ainda outra vez advindas do exterior, buscariam os conteúdos na linha evolutiva da civilização brasileira. O suíço-francês Blaise Cendrars encantou-se com Minas e disse aos paulistas que era melhor o trem para Ouro Preto do que o navio para o Havre. Oswald de Andrade fez poemapiadas com a *Kodak* de Tarsila Amaral, na Semana Santa mineira de 1924, e Mário de Andrade recolheu os “milhares de brilhos vidrilhos” com os quais iluminaria, em 1925, a maravilha do “Noturno de Belo Horizonte”, na alvorada do herói Macunaíma (1928).

Os mineiros, impactados pela ironia da pauliceia e a contundência do terremoto que começava a devastar a velha Capitania do Aleijadinho e do Tiradentes, ativeram-se ao colóquio afetivo e nostálgico, respeitoso e reverencial, como quem reconhece e admira distantes ancestrais. “Toda história é remorso”, diz Drummond em Ouro Preto, enquanto Murilo Mendes se emociona diante das procissões de santos e loucos e Pedro Nava desenha o casario agonizante para ilustrar um guia de Afonso Arinos.

\* Jornalista, escritor e prefeito de Ouro Preto. Da Academia Mineira de Letras (cadeira nº 3).

Affonso Ávila (1928-2012) surge na senda da Geração de 45. Da dicção cabralina, cresce rapidamente para sonoridades próprias, ouvindo o rumor concreto das vanguardas emergentes. Situa-se entre o concretismo poético e a concretude do cotidiano, a inovação e a província, a Minas barroca, que o enreda em suas volutas e rocalhas, e a Minas interiorana, cujas garras burocráticas lhe oprimem as perspectivas, mas o tornam tão cortante quanto a lâmina de João Cabral.

Como em Cláudio Manuel da Costa, o cosmopolitismo e a invenção se somam à brutalidade das “duras penhas”. A historiadora Laura de Mello e Souza diz que o poema “Vila Rica”, de Cláudio Manuel, brota “da perplexidade de um homem teimosamente afeito à civilização e, ao mesmo tempo, capaz de perceber que a barbárie – ou o que ele entendia por tal – era mais do que a sua antítese: era sua alma gêmea”.

Basílio da Gama foi para a Europa, Drummond, Nava e Murilo Mendes desceram o Caminho Novo. Affonso Ávila permaneceu “em Minas de mim”, mínimo mineiro da Rua Cristina e poeta máximo das terras altas. Sua poesia é uma “barrocolagem”, e teria sido difícil para ele alcançar esse plano tão elevado no fazer poético não fosse um “letrado de aldeia” – referência de Laura de Mello e Souza a Cláudio, tendo à mão os veios ricos da história e da arte do território do ouro e dos diamantes para o abastecimento ininterrupto da criação inovadora e transgressiva que o particulariza no Brasil contemporâneo.

A leitura erudita do fenômeno sócio-cultural engendrado pelo ciclo do ouro, sob o primado visual do barroco, formou o admirável ensaísta e acendeu sua poesia. Na linha de uma apropriação crítica dos acervos setecentistas, Avila vê a história pelo interdito e a arte pelo avesso, assumindo e refazendo, no enfrentamento dos códigos, o pacto lúdico firmado pelos mestres do barroco. O desterro montanhês, o isolamento do “arrière-pays”, a vida familiar clânica e a condição de funcionário público, dolorosamente herdada do poeta itabirano, afastaram Affonso Avila do prosclênio, mas garantiram seu protagonismo na vanguarda do tempo, oferecendo-lhe matéria viva para a caracterização de uma singularidade superior. O prazer barroco do jogo curtido na paródia permitiu-lhe, em trecho obscuro de censura e repressão, constatar a realidade sequestrada e contestar o sistema nas frestas do texto.

Não mais se trata da “contemplação de Ouro Preto” (título de livro de Murilo Mendes), nem da peregrinação pelas estações da paixão da velha cidade, como em Drummond, mas da apropriação subversiva de imagens, grafismos, versos, ditos e signos de um mundo que se revela e se relê criticamente na reinvenção do barroco por Affonso Ávila. Ele realiza uma “instalação” poética dentro do universo barroco. Desfere a lança crítica sobre o acervo de frases feitas, usos e costumes, cáusticos cacoetes e cacos da “formosa província”, desmaiada sesmaria de bancos de brancos e nesgas de negros, taipas e trapaças, abóbadas e abobados, servos severos da liberdade vigiada do passo a paço, a fim de rever a própria condição humana à luz da poesia. Reensina a cantaria barroca.

O lance de dados de Mallarmé só lhe trouxe sorte. Para muito além dos caligramas de Apollinaire e do jogo de palavras de um Robert Desnos ou dos experimentos visuais de um Cummings, Ávila conquistou linguagem peculiar, barroca e construtiva, concreta e corrosiva, situando-se, no Brasil, ao lado de Décio Pignatari e, em especial, de Haroldo Campos, também este um notável erudito, entre os principais responsáveis pela renovação da poesia, na segunda metade do século que passou.

A partir da reedição crítica de dois livros fundamentais da cultura mineira do século XVIII, o “Triunfo Eucarístico” (1734) e “Áureo Trono Episcopal” (1749), Ávila desenvolveu não só uma primorosa ensaística sobre a formação cultural de Minas Gerais, como alçou o fazer poético ao plano único de um embate formidável entre palavra e imagem, tanto mais inovador no desafio construtivo quanto perturbador na perquirição das ideias. Na lavra da palavra, colheu frutos únicos.

Lançou a revista *Barroco*, responsável pelo levantamento de fabulosa produção brasileira e internacional sobre o fenômeno barroquista. Assim como no final do século XIX o suíço Henrich Wölfflin e, logo em seguida, o italiano Benedetto Croce contribuíram para a conceituação precisa do até àquela época descaracterizado estilo barroco, Ávila ofereceu tributo maior à compreensão da arte mineira do século XVIII e de sua importância, no tempo e na atualidade, passando a figurar entre os maiores mestres do tema. Viu no barroco não apenas o estilo de arte, mas um estilo de vida que empalmou o Seiscentos ibérico e refulgiu nas

Minas do ouro e dos diamantes. Comparável ao francês Germain Bazin ou ao espanhol José Antonio Maravall, Ávila enriquece os estudos sobre o barroco e, na poesia, particulariza-se no contexto demarcado pelos concretistas de São Paulo, aos quais devotava enorme apreço.

Seus estudos robusteceram, de modo intensamente significativo, a definição de programas especiais para as cidades históricas de Minas Gerais. Desceram do patamar erudito para o esclarecimento dos desafios urbanos e sociais, tendo embasado a criação da Fundação de Arte de Ouro Preto, FAOP, em 1969, e do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico, IEPHA/MG (1971) e os projetos urbanísticos para Ouro Preto, Mariana e São João del-Rei, elaborados na Fundação João Pinheiro, da qual foi ativo consultor. Affonso Avila integra uma linhagem de intelectuais brasileiros e estrangeiros que, na lição de Eduardo Frieiro, Alceu Amoroso Lima e Afonso Arinos, recuperou e revigorou os altos estudos sobre a mineiridade e o ciclo do ouro, figurando como par de Sylvio de Vasconcellos (arquitetura e urbanismo), Francisco Iglésias (história), o alemão-uruguaio-venezuelano Francisco Curt Lange (música) e o português Rodrigues Lapa (história da literatura), além de Bazin, nas artes plásticas.

Aliaram-se, dessa forma, o fazer poético, a investigação e o ensaio do historiador da cultura e a realização prática no âmbito de políticas públicas de patrimônio. A poesia de Affonso Ávila, pela originalidade e contundência, permanecerá em relevo maior no quadro da produção brasileira, e em Minas sua obra é o ícone que remata e coroa a opulência do barroco setecentista.



## Folhinha de Ariel\*

Henriqueta Lisboa\*\*

Estreia supõe, de modo geral, inexperiência e indecisão.

Entretanto, o primeiro livro de Affonso Ávila surpreende pela segurança.

Em *O Açude e Sonetos da Descoberta*, o poeta realiza-se com esclarecida fartura que nada deixa a desejar, de acordo com a sua original maneira de ser. Sua força emotiva está presente no ritmo, no verbo substancial, na mesma escolha do parcimonioso adjetivo. Cada um de seus mosaicos se forma de motivos vários – fragmentos existenciais às vezes contraditórios – cuja coerência reside na constância lírica da composição. Sua poesia é uma insistente reação contra o ambiente dispersivo, a atoarda do século, a angústia cósmica, a marcha acelerada da vida, tudo quanto lhe fere a sensibilidade, já marcada por uma inata inquietude. A palavra, desta forma, é o instrumento propício ao seu próprio equilíbrio interior. Affonso Ávila, como todo verdadeiro poeta, é recriado pela sua mesma expressão.

O hermetismo de seus poemas, menos acentuado em *Sonetos da Descoberta*, além de ser fruto de certa complexidade temperamental, que leva de súbito, sem solução de continuidade, do alvoroço à melancolia, pode ser em parte atribuído a uma defesa preconcebida contra o sentimento fácil, a sensação vulgar. É aristocrática, pois, a sua linhagem poética. Seja feliz a sua carreira, tão bem iniciada.

\* Publicado no *Suplemento Literário* nº 897, de 10.XII.1983. Da *Fortuna crítica* de Affonso Ávila poderíamos selecionar outros excelentes textos. Optamos por-este, em vista de se referir ao livro inicial do poeta (1953) e ser de autoria da saudosa poetisa e acadêmica Henriqueta Lisboa (1954).

\*\* Poetisa, faleceu em BH, no dia 9.X.1985.

## Aluvião\*

Affonso Ávila\*\*

façamos a revolução  
antes que o povo a faça  
*antes* que o povo à praça  
*antes* que o povo a massa  
*antes* que o povo na raça  
*antes* que o povo: A FARSA

o senso grave da ordem  
*o censo grávida da ordem*  
*o incenso e o gáudio da ordem*  
*a infensa greve da ordem*  
*a imensa grade DA ORDEM*

terra do lume e do pão  
*terra do lucro e do não*  
*terra do luxo e do não*  
*terra do urso e do não*  
*terra da usura e DO NÃO*

---

\* Do livro *Gotas de aluvião* – 2000.

\*\* Poeta, escritor, ensaísta, pesquisador. Faleceu no dia 26 de setembro de 2012.

mais da lei que dos homens  
 mais da grei que os come  
 mais do dê que do tome  
 mais da rei que do nome  
 mais da rês que DA FOME

num peito de ferro  
 é um coração de ouro  
 é o quorum a ação do ouro  
 é o coro a ação do ouro  
 é a cor a ópio-ação do ouro  
 é a gorda nação DO OURO  
 modesto como convém  
 austero como é do gosto  
 aufere como é do gosto  
 ao ferro como é do gosto  
 ar estéril como é do gosto  
 austero e comendo A GOSTO

solidário só no câncer  
 solidário só no câmbio  
 solidário só na canga  
 solidário só na campa  
 solidário só NA CAMA

aos inimigos bordoada  
 aos amigos marmelada  
 aos contíguos marmelada  
 aos conspícuos marmelada  
 aos promíscuos marmelada  
 aos ambíguos MARMELADA

o crime é não vencer  
 o crime é não vender  
 o crime é não vir a ser  
 o crime é não virar cedo  
 o crime é o NÃO VEZES CEM

libertas quae sera tamen  
 liberto é o ser que come  
 livre terra ao sertanejo  
 livro aberto será a trama  
 LIBERTO QUE SERÁ O HOMEM

#### Dados biográficos

Affonso Celso Ávila nasceu em Belo Horizonte, no dia 19 de janeiro de 1928, filho de Lindolfo de Ávila e Silva e Liberalina de Barros Ávila. Poeta, ensaísta e pesquisador. Em 1951, edita a revista *Vocação* e trabalha em diversos periódicos mineiros.

Pouco depois, em 1957, participa da equipe de outra revista literária, *Tendência*.

Quatro anos mais tarde, aproxima-se do grupo de poetas concretistas de São Paulo e publica seu primeiro livro de poemas, *Carta do Solo*, traduzido para o espanhol em 1962.

Em 1969, assume a direção do Centro de Estudos Mineiros – CEM da UFMG, por onde publica, de 1969 a 1996, a estupenda revista *Barroco*, importante marco na bibliografia mineira.

Como organizador e pesquisador, publica vários ensaios sobre o barroco, mas outra contribuição para a cultura mineira foi participar da criação do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA.

Em 2011 foi agraciado com o prêmio Minas de Literatura, pelo conjunto da obra.

Casou-se com a escritora Laís Correia de Araújo e deixou cinco filhos, tendo falecido em 26 de setembro de 2012.

Entre outros livros, publicou: *Carta do Solo*, *Código de Minas*, *Cantaria Barroca* e *Discurso da Difamação*.



## A ficção intimista de Autran Dourado

Wania Majadas\*

### Introdução

Waldomiro Autran Dourado, mineiro da cidade de Patos e cidadão do mundo, iniciou sua carreira literária, em 1947, com o livro *Teia*, integrado posteriormente no volume *Novelas de aprendizado*, 1980.

Se Autran Dourado iniciou sua atividade literária na década de quarenta, é de bom tom observarmos que teve seu início na geração modernista de 45, a mesma de João Cabral de Melo Neto. Mas, é importante observar que se torna inadequado afirmar que Autran Dourado ou João Cabral de Melo Neto sejam autores da geração de 45, porque, afinal, são autores que continuaram atuantes, até pouco tempo. Tanto o ficcionista mineiro como o poeta pernambucano são escritores de nosso Modernismo Contemporâneo. Aliás, se nos ativéssemos a tal tipo de classificação, de acordo com a tendência temática do autor, Autran Dourado estaria muito mais para a ficção intimista da década de 30, juntamente com Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, Cornélio Pena, do que para a geração de 45.

Em Autran Dourado, temos o autor intimista, preocupado com o psicologismo de suas personagens, com os seus sentimentos mais recônditos, mais profundos, em mergulhos profanadores do plano do inconsciente, pisando cenários psicológicos, como o caso do sobrado, em

\* Professora universitária aposentada. Doutora em Teoria Literária. Reside em São Paulo.

*Ópera dos mortos*, e vivendo tempo psicológico, apesar da presença insistente dos relógios, marcadores de tempo cronológico, mas, que na obra em questão, desarticulam a organização de *cronos* e alimentam um tempo mítico que nega o tempo presente e se instala no tempo passado.

Autran Dourado é autor de várias obras importantes, como *A barca dos homens* (1961); *Uma vida em segredo* (1964); *Ópera dos mortos* (1967); *O risco do bordado* (1970); *Imaginações pecaminosas* (1981); *O meu mestre imaginário* (1982) e outros grandes livros, vários dos quais têm atravessado as fronteiras do país e estão tendo vitoriosas edições no exterior. O escritor ganhou um lugar de destaque entre os escritores brasileiros contemporâneos, tendo sido colocado pelo poeta, ensaísta e crítico alemão Karl Krolow ao lado de Jorge Luís Borges e Guimarães Rosa como um dos mais poderosos talentos literários da América Latina.

E como autor de modernismo contemporâneo por excelência, Autran Dourado cria a sua ficção de forma independente, despreocupado de limites empobrecedores e sintonizado com fórmulas de interpretação do mundo desde os antigos gregos até o mais moderno dos psicanalistas, construindo harmonicamente uma rede existencial de inquestionável resistência.

Veja-se um exemplo eloquente desta observação:

#### A ESCOLHA DE UM ESPAÇO GREGO

*O deus de quem é o oráculo de Delfos  
não diz nem oculta nada: significa.*

*(Heráclito, fragmento nº 93 segundo Hermann Diels).*

A partir desta epígrafe do romance *Ópera dos mortos*, o leitor já percebe o clima adequado à Grécia Antiga. Primeiramente, pela referência a Delfo, que construiu a cidade de Delfos, famosa por seu templo e pelo oráculo, em homenagem a seu pai, o deus Apolo, que é o próprio Sol. Vivifica todos os seres, mas, igualmente, queima e desseca tudo. Ao mesmo tempo que é deus fecundo e purificador, é, também, o deus da

morte súbita. Em segundo lugar, trata-se de um fragmento de Heráclito, pensador grego que afirmou que *não se toma banho duas vezes no mesmo rio e que o tempo é um reino dirigido por uma criança que brinca com ossinhos*.

Temos, portanto, na epígrafe, a luz da razão apolónia, que determinava dualismo e ambiguidade, nunca respostas terminais e fechadas, como era próprio dos oráculos. Os deuses empregavam muitas linguagens para se fazerem entender pelos homens através de interpretações diversas, de acordo com as diferenças individuais. O oráculo pode simbolizar a própria multiplicidade da criação artística, com as suas várias possibilidades de interpretação, de inconclusibilidade, e de interrogações perenes. E o que é curioso, quanto mais perguntas e menos respostas, mais a obra de arte se torna sólida, duradoura, porque o importante dela não é esclarecer, mas, sim, *significar*. É possível, portanto, que já na epígrafe, Autran Dourado tenha tido a intenção, como é de seu hábito, de sintetizar a poética de seu romance *Ópera dos mortos*.

Um outro elemento de importância vital, de presença sólida no romance e que de certa forma está presente na epígrafe através da citação de Heráclito, é o **tempo**. O tempo, este senhor que é simbolizado pela **roda**, com seu movimento giratório, pelos doze signos do Zodíaco, que descrevem o ciclo da vida, o tempo, este senhor implacável que sempre trouxe angústia ao homem devido à sua efemeridade.

Em *Ópera dos mortos*, a preocupação com a passagem do tempo está registrada na presença dos relógios; relógios de vários tipos: grandes, pequenos, de prata, de ouro, de madeira – todos ali, como marcadores do tempo, e como inspetores dos destinos dos homens. Neste romance de Autran Dourado, o **relógio** e a **morte** têm um vínculo curioso, porque os relógios parados têm uma aproximação mais com a vida do que com a morte; é como se parando os relógios, as personagens quisessem, até inconscientemente, congelar o tempo voltado para momentos que foram melhores e que já passaram de forma irreversível. Vejamos estes trechos:

*Logo no princípio, num gesto que só ele entendeu, poucos notaram, deixou de usar o relógio de prata comemorativo da Independência, presente do senador Dagoberto, com aquele quadro de Pedro Américo em alto relevo e a efígie de José Bonifácio na parte de dentro. Não jogou fora o relógio, não era de coisas pequenas, se limitou a pendurá-lo num prego na parede da sala, nunca mais deu corda, o relógio de prata ali ficou para sempre. O coronel voltou a usar o velho pateque de ouro. (1980: 22)*

*O Coronel Honório se trancou no quarto. Só apareceu na hora de fechar o caixão. Na sala, ele olhou todos do alto, nenhuma palavra. Dirigiu-se primeiro para o relógio-armário, aquele mesmo, e parou o pêndulo. Eram três horas. (1980: 26)*

*Abriu-se caminho para Rosalina. Quando a gente pensou que ela fosse primeiro para junto do pai, voltou-se para a parede e aquilo que ela trazia brilhante na mão era o relógio de ouro do falecido João Capistrano Honório Cota, aquele mesmo que a gente babava de ver ele retirando do bolso do colete branco, tão bonito e raro, Patek Philip dos bons, legítimo. Que ela colocou num prego na parede, junto do relógio comemorativo da Independência. Os relógios da sala estavam todos parados, a gente escutava as batidas do silêncio. Só na copa ouviam a pêndula no seu trabalho de aranha. (1980: 28\29)*

*Quando a gente já andava meio sem esperança de qualquer novidade de monta, veio alguém com a notícia de que Quiquina tinha descido a escada, ido até a copa, parado a pêndula. Mas ninguém viu, como foi que viram? Porque de repente a pêndula parou. A gente esperava tudo repetido, mas não assim tão igualzinho que nem relógio de repetição. (1980: 207\208)*

O tempo interrompido está nas quatro demonstrações acima. Na primeira, podemos pensar na possibilidade de congelar um tempo soberbo para a família Honório Cota, o tempo ainda da Monarquia, do bandeirante

Lucas Procópio Honório Cota, homem de força bruta, desbravador, que desiludido da cata do ouro ou das pedras preciosas e semipreciosas é obrigado a se contentar com as terras, terras a perder de vista. Torna-se um coronel de terras e das vidas que habitam estas terras. Ao parar o relógio de prata comemorativo da Independência, o coronel João Capistrano Honório Cota, filho do coronel Lucas Procópio, em estado de loucura, talvez acreditasse possível ludibriar este tempo, fazendo com que o tempo do pai ficasse retido no relógio parado e dependurado na parede da sala.

Na segunda citação, o coronel João Capistrano, mais uma vez, para o pêndulo de um relógio pela morte de sua companheira de muitos anos e de muitas perdas; Dona Genu engravidou-se inúmeras vezes, mas não conseguia levar as gravidezes a bom termo, para sua infelicidade e do coronel sempre ansioso por povoar os quartos desertos do sobrado. Mais uma vez, o pêndulo foi desativado e desta vez às três horas em ponto.

No terceiro fragmento, quem para o pêndulo do relógio de ouro é Rosalina, filha muito amada do coronel João Capistrano, única sobrevivente que conseguiu se safar do cemitério de anjinhos administrado pelo negro Damião. Pela morte do pai, ela, que havia sido solidária a ele nos momentos de decepção e loucura, inclusive se afastando do convívio com a cidade, deposita o relógio que o pai usava junto aos outros dois que já estavam parados.

No quarto momento em que o pêndulo é interrompido, momento de névoa e brumas, possivelmente geradas pela ausência de lucidez de Rosalina, a última representante da *Gente Honório Cota*, há nítido contorno de ausência de futuro, só restando o passado. Se não virão descendentes, o mais viável é parar também o último relógio. Ninguém melhor do que Quiquina para fazê-lo, aquela mesma Quiquina que ainda criança acompanhava Damião no enterro dos anjinhos e que depois acompanhou a sobrevivente Rosalina em toda a sua trajetória de solidão e loucura. A Quiquina preta e muda sem ser surda, cão de guarda do último Honório Cota, aquela mesma que trouxe ao mundo o filho natimorto de Rosalina, o embrulho úmido que deveria ser sepultado na voçoroca.

## A ÓPERA DOS MORTOS

A ópera, obra dramática que combina música, ação, poesia, teatro, arte visual e *mise-en-scène*, tem suas origens ocidentais na Grécia antiga, onde coros e danças constituíam parte essencial na montagem da tragédia. Ao analisarmos *Ópera dos mortos*, não é possível nos esquivarmos da presença das três filhas de Érebo e da Noite, as Parcas, correspondência latina das Moiras da Mitologia Grega, que limitam até os poderes de Júpiter, nome latino de Zeus, o deus dos deuses. Elas são antes de tudo a divindade do Destino e têm a mesma idade da Noite, da Terra e do Céu. Dos páramos olímpicos, elas observam os destinos dos homens, que estão gravados sobre ferro e bronze, de sorte que nada os pode apagar. Imutáveis nos seus desígnios, as três irmãs fiam continuamente o fio misterioso da Vida, e coisa alguma será capaz de comovê-las ou fazer com que mudem o curso imutável do Fado.

Há um clima de maus presságios envolvendo todas as personagens, desde a brutalidade do poderoso coronel Lucas Procópio; a passividade de dona Isaltina, sua humilhada esposa; os sonhos mirabolantes do coronel João Capistrano, comparado em certo momento da obra ao Cavaleiro da Triste Figura, Dom Quixote; dona Genu, que não tem nada de Dulcineia, com uma gravidez atrás da outra e os braços vazios, sempre enterrando os seus anjinhos; a sobrevivente Rosalina que leva em sua carga genética a terrível sina da família Honório Cota; o mediador Quincas Ciríaco, que sempre carregou o medo de ser filho bastardo do coronel Lucas Procópio, e confidente do coronel João Capistrano; Emmanuel, filho de Quincas Ciríaco, e apaixonado contido de Rosalina, *a rosa branca barroca*; Quiquina, a negra que ajudou a plantar o cemitério de anjinhos, a muda que fala com os olhos e que estava vigilante em todos os cantos do sobrado; o José Feliciano que vai montar **os dentes da engrenagem**, trazendo para **a flor de seda** (Rosalina) **o vento após a calmaria** ao depositar **a semente no corpo** da última descendente dos Honório Cota.

Poderíamos dizer que temos em *Ópera dos mortos* a ópera séria, que é um tipo de ópera que, às vezes, buscava temas trágicos, além de outros, como o enredo mitológico e heroico. Era, usualmente, designada de *dramma per musica*. No romance em estudo, temos o cenário teatral, o **sobrado**, impecável como espaço de ópera, com os seus torneios barrocos *nos peitoris das sacadas de ferro rendilhado formando flores estilizadas, setas, volutas, esses e gregas*; com as escadarias e o jogo de claro e escuro, de cheio e vazio, de retas e curvas.

As personagens que transitam no espaço cênico são todas aquelas que estão fatalmente presas ao signo das Parcas, irremediavelmente presas ao redemoinho de um destino implacável, onde os verbos não são conjugados no futuro. O narrador-testemunha e as pessoas da cidade compõem o **coro** da ópera, e, conseqüentemente, da **tragédia**. Eles buscam com os olhos, constantemente, as **cortinas do cenário** onde transitam as personagens, tentando vasculhar suas vidas, preocupando-se com as suas ausências e os seus silêncios. Somente a **morte** e a **loucura** dão o direito ao coro de desvendar as cortinas e pisar o cenário (o sobrado), perscrutando com olhos ávidos tudo o que tiver ligação com aquelas vidas malfadadas. A partir de determinado momento, as pessoas da cidade (o coro) só conseguem entrar no sobrado quando alguém morre, no caso de dona Genu e o coronel João Capistrano, ou enlouquece, no caso de Rosalina.

A música da ópera fica a cargo da escolha dos sons, de fonemas altamente expressivos, de pontuação adequada a cada circunstância, de repetições assinalizadoras de ponto e contraponto, da **polifonia** das vozes narrativas, distribuída entre o narrador central, que é uma espécie de testemunha dos fatos narrados, e as vozes em monólogo interior de várias personagens, como Quiquina, Rosalina, José Feliciano, Quincas Ciríaco, numa simbiose de musicalidade e poesia própria dos grandes talentos:

*Um recuo no tempo, pode se tentar. Veja a casa como era e não como é ou foi agora. Ponha tento na construção, pense no barroco e nas suas mudanças, na feição do sobrado, na sua aparência inteira, apartada, suspensa (não, ó tempo, pare as suas engrenagens e areias, deixe a casa*

*como é, foi ou era, só pra gente ver, a gente carece de ver; impossível com a sua mediação destruidora, que cimenta, castradora); esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino. (1980: 02)*

A arte cênica ocupa um espaço especial na ópera de Autran Dourado. As nove partes em que o livro é dividido – O Sobrado; A Gente Honório Cota; Flor de Seda; Um Caçador sem Munição; Os Dentes da Engrenagem; O Vento após a Calmaria; A Engrenagem em Movimento; A Semente no Corpo, na Terra; Cantiga de Rosalina e que podem ser distribuídas em três planos, que seriam os três atos da **ópera séria**: O Sobrado, A Gente Honório Cota, Flor de Seda, ato voltado com exclusividade para a família Honório Cota e para as pessoas que estavam muito próximas a ela; Um Caçador sem Munição, Os Dentes da Engrenagem, O Vento após a Calmaria, ato dedicado a José Feliciano, o caçador, que, apesar de não ter munição trouxe os **dentes da engrenagem** e o **vento do redemoinho** para destronar a **calmaria** em que vivia Rosalina Honório Cota, mulher que, por volta dos seus trinta anos, continuava só, em total carência de amor, sem sequer ter conhecido o prazer sexual; o terceiro ato poderia ser A Engrenagem em Movimento, A Semente no Corpo, na Terra, Cantiga de Rosalina, partes voltadas para o desfecho, quando Rosalina, na sala da parte térrea da casa, emblema do sensual avô Lucas Procópio, liberada de seus rancores e preconceitos pela embriaguês do vinho, torna-se apenas fêmea com a parceria de José Feliciano que planta a **semente** em seu corpo e depois na **terra**.

A linguagem teatral flui tão clara em *Ópera dos Mortos*, além da postura teatral das personagens, principalmente a **mise-en-scène** de Rosalina e de seu pai, o coronel João Capistrano, que se movimentam como se dirigidos por um diretor.

*Quando o coronel João Capistrano Honório Cota mandou erguer o sobrado, tinha pouco mais de trinta anos. Mas já era homem sério de velho, reservado, cumpridor. Cuidava muito dos trajés, da sua aparência medida (....)*

*O passo vagaroso de quem não tem pressa – o mundo podia esperar por ele, o peito magro estufado, os gestos lentos, a voz pausada e grave, descia a rua da Igreja, cumprimentando cerimoniosamente, nobremente, os que por ele passavam ou os que chegavam na janela muitas vezes só para vê-lo passar. (.....)*

*Desde longe a gente adivinhava ele vindo: alto, magro, descarnado, como uma ave pernalta de grande porte. Sendo assim tão descomunal, podia ser desajeitado: não era, dava sempre a impressão de uma grande e ponderada figura. Não jogava as pernas para os lados nem as trazia abertas, esticava-as feito medisse os passos, quebrando os joelhos em reto. (1980:9\10)*

*De repente viu-se:*

*Rosalina descia as escadas, toda a sua figura bem maior do que era, a cabeça erguida, digna, soberba, que nem uma rainha – os olhos postos num fundo muito além da parede, os passos medidos, nenhuma vacilação; trazia alguma coisa brilhante na mão. (1980:28)*

Outro aspecto incontestável de técnica teatral é o registro da rubrica do autor, o discurso secundário onde estão algumas orientações, geralmente entre parênteses, para o diretor e as personagens que participam da peça:

*O senhor querendo, pode voltar para o seu olho de naturalista, que só vê o já, o agora: o olho não se move, como o barroco se move. Tem razão, a casa está mesmo carecendo de reparo, de pintura, de restauração, como se diz. Até capim está dando em cima do telhado, e quando em dia de chuva, é um pipocar de goteiras sem fim.*

(E então, silêncio. Rosalina vai chegar na janela.) (1980:07)

## EROS, LOUCURA E MORTE

Rosalina, que é a síntese da família Honório Cota tem, justamente por esta razão, uma personalidade de notável pluralidade, pois é uma somatória da fidalguia da avó Isaltina, cuja origem vem de políticos ligados ao Império, mulher de maneiras refinadas; da retidão moral e da loucura mansa do pai, o coronel João Capistrano, com quem foi solidária durante toda a sua vida; do conservadorismo da mãe, Dona Genu, além da sina dos natimortos, pois perde o filho que havia gerado; da sensualidade aguçada do avô, o coronel Lucas Procópio, de quem herdou os lábios carnudos.

Quando ainda solitária e reprimida pela sua voluntária reclusão no sobrado, antes da chegada de José Feliciano, com quem manterá um relacionamento íntimo e estranho, Rosalina padece de um silêncio assustador, porque a única pessoa que aceita ao seu lado, Quiquina, é muda. Ela, que parece uma figura saída de uma fotografia antiga, com seus vestidos sóbrios e escuros, e a sedosa cabeleira aprisionada em repressor penteado, busca a embriaguês do vinho como num rito iniciático. Naqueles momentos de vinho do Porto ou da Madeira, que sempre acontecem à noite, os desejos liberados, Rosalina traz à tona o libidinoso avô Lucas Procópio e guarda temporariamente a avó Isaltina, o pai adorado e a mãe, a discreta Dona Genu. As flores de pano e de papel, feitas pelas suas mãos habilidosas, são para o dia, quando volta ao vestido escuro e às boas maneiras. Estas flores que servem tanto para enfeitar as festas da cidade (ao serem vendidas por Quiquina) como para florir o sobrado, que lhe serve de túmulo.

O vinho que libera a sexualidade reprimida será também o sangue do sacrifício do inocente: o filho de Rosalina e José Feliciano será imolado pelo destino, pela sina das mulheres da família, como pode-se ver pelo monólogo interior de Quiquina no momento do parto:

Às vezes vem de repente, carecia ficar atenta. Já ajudava empurrando a trouxa para baixo, botando as pernas no jeito. Tudo ia sair bem com ela, Deus querendo. Com o menino é que tinha de ver como é que ia ser. Na

hora a gente resolve, não adianta ficar cuidando antes. Dando tempo, antes de Rosalina ver o menino. Ela não ia nem desconfiar. Era mostrar depois o bichinho morto. Deus é grande, a gente dá um jeito. *Bem pode ser que Nosso Senhor faz sair daí um anjinho, mais um anjinho que o sobrado paria, toda vez dona Genu, a sina desta gente Honório Cota. Quem sabe ela não herdou dona Genu por dentro. A sina pesando na casa, sufocando.* (1980:196\7)

José Feliciano, o mesmo que trouxe os dentes para a engrenagem, ficará preso a ela, a tal ponto que não dará conta de se livrar: ele é escolhido por Quiquina para dar fim àquele fardo viscoso e quente, que deverá servir de pasto às famigeradas voçorocas, tão tenebrosas quanto a negra muda, guardiã da honra dos Honório Cota.

Conhecer Rosalina foi o redemoinho de sua vida, a sina mais funesta. Diante de tantas perdas, só lhe resta chorar, justificando, assim, o epíteto de *caçador sem munição*. Qual é a defesa de um caçador sem munição?

Quanto à Rosalina, só existe uma possibilidade, que é a consolidação da loucura do pai:

*E como duvidassem, ele disse eu vi com esses olhos que a terra há de comer. Eu vi uma vez dona Rosalina toda vestida de branco vinda do meio da noite, das bandas do cemitério.*

*E vai daí a gente ficou sabendo que toda noite, há muitas noites, tarde da noite, quando todos dormiam, Rosalina saía do sobrado e ia por aí cantando a sua cantiga no mundo da noite. O que ela falava na sua cantiga, nunca ninguém soube.*

(1980: 208\209)

*Nessa ópera de Auran Dourado, encontra-se a angústia universal que o homem enfrenta diante das perdas dos valores, que o fazem cada vez mais frágil e inapto para a vida, porque nada, nem os relógios parados, tem a habilidade de parar o tempo, que continua inexorável e devorador como as voçorocas. Esta é a realidade, e, em face dela, não será a força de sobrenome poderoso que conseguirá afastar a arma fatídica da morte, com seus agudos espinhos. Rosalina voltará a sorrir quando mergulhar no silencioso ventre da loucura, único equipamento,*

*além da morte, capacitado para desativar tantas dores* (Silêncio em prosa e verso: minério na fratura das palavras. Wania Majadas. 2007:106)

E ela sorria, meu Deus, a gente viu depois de muitos anos Rosalina sorrir pela primeira vez. Ela sorriu feito se fosse para a gente. Mas sabíamos, não era para nós que ela sorria: era um sorriso meio abobalhado, para ninguém. Ela parecia não nos reconhecer, e, no entanto sorria, os olhos vidrados como não viam, e era para a gente que ela mirava, ela sorria. (1980: 210)

### O REDEMOINHO DA VOZ NARRADORA

As vidas que povoam silenciosamente o cenário da ópera muda movimentam-se em trajetória de redemoinho, em seu movimento helicoidal, de regressão irresistível e inevitável, como se fossem tragadas pelo centro do caracol, voçoroca sombria. (2007: 106)

Quando optei pela pesquisa de tese de doutorado (2003/2004), não pude deixar de lado *Opera dos mortos*, romance sobre o qual já havia feito leitura, há alguns anos, (1997). Isso por ter “escutado” o silêncio em sua obra (além do *Ópera...* já havia estudado *Os Sinos da agonia*, *O risco do bordado*, *Uma vida em segredo*). As voçorocas têm um silêncio trágico, um silêncio que movimenta os sentidos e o destino das pessoas.

Quando José Feliciano chega à pequena cidade e avista o sobrado, sente-se confortável, pensando na possibilidade de prestar serviços variados, de trabalhar ali, no reduto daquela mulher, Rosalina, que talvez precisasse de um ajudante. Mas o interesse foi interrompido, por alguns instantes, com o sentimento de mal-estar, com a formação de um redemoinho:

Um vento soprou forte, fez um redemoinho que fugia do meio da praça em direção à igreja. Isto não é bom, redemoinho nunca é bom. Primeiro o sonho, depois as voçorocas, agora o redemoinho. Quem sabe era um sinal para ele? Quem sabe não era melhor descansar um pouco, tomar outro rumo? (1980: 63)

Quando o romance está chegando ao seu final, e as desgraças foram muitas, José Feliciano, tragado pela voçoroca, preparada por Quiquina, traz à tona a lembrança do redemoinho e pensa que estaria livre de tanto sofrimento se tivesse continuado a viagem e ignorasse o sobrado.

Esse movimento de redemoinho não está acionado somente às vidas das personagens da ópera, mas, sobretudo, à construção das vozes que narram. Inicialmente, há um narrador-testemunha que, nem sempre, é só testemunha, e logo no início, demonstra ser um habitante da cidade que acompanhou, com muito interesse, o destino da gente Honório-Cota. (Cf. Majadas, 2007:107)

A primeira frase da narrativa denuncia a presença de um ouvinte: *O Senhor querendo saber, primeiro veja....* (p. 1) O receptor não diz nada, apenas ouve. Tudo indica que a cidade situa-se em Minas Gerais, pois o narrador fala em Paracatu, Ouro Preto, São Gotardo, Diamantina, Belo Horizonte, lugares que, de uma forma ou de outra, serviram de espaço para a movimentação das personagens, em algum momento de suas vidas, sem se esquecer de que todo o tempo da narração está vinculado a um espaço indefinido, cuja possível definição está no sobrado, na igreja de Nossa Senhora do Carmo (que pode estar em qualquer lugar) e na Fazenda Pedra Menina, poderoso espaço mítico, cuja representação do *ninho primordial*, *a casa perdida*, segundo as reflexões de Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, pode ser construída através do devaneio.

A poética que Autran Dourado desenvolve na utilização do tempo no romance contribui na produção de um clima de silêncio-origem, devido à expansão de pequenos blocos de tempo, de modo a dar uma impressão de plenitude e continuidade por entre os limites da unidade de tempo escolhida. De forma deliberada, sacrifica a velocidade e o interesse causado pelo movimento e mudança, para alcançar uma correspondência mais próxima entre o andamento da vida, ou, mais verdadeiramente, dos atos de pensar e sentir, e a sua maneira de escrevê-la. Isto é possível ser reconhecido em outros romances do autor, como em *O risco do bordado* (1970) e *Os sinos da agonia* (1974).

Outro artifício eficaz produtor de silêncio, é utilizado no romance: a *corrente-de-consciência*, termo usado por Mendilow, em *O tempo e o romance* (1972). Ao transferir os eventos para o plano mental, é possível dispensar a sequência cronológica ordinária e prosseguir mantendo a continuidade, pois estes são válidos apenas por padrões externos, e não possuem uma justificativa (exceto a conveniência do leitor) na evocação de processos mentais em que a memória associativa segue leis de sequência puramente privadas e individuais.

O resultado da construção narracional da *Ópera dos mortos* não poderia ser outro: um romance polifônico, um dos grandes trunfos do silêncio, devido às frestas que marcam território, de uma voz para outra.

É o plano da memória que sustenta a intensidade psicológica das personagens. E a memória é o domínio das palavras. Quando falham as palavras, a memória também desmorona. E nas frestas das fraturas desse desmoronamento está o silêncio *fundante* (Orlandi), que se encarrega de movimentar os sentidos. Quando, no final, o narrador que inicia o processo de narrar suga uma a uma as vozes que disseminou, o coro da tragédia se desenvolve mais vertiginosamente, e a modulação de sentidos múltiplos torna-se mais fértil.

### Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fonte, 1989.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Romance. 8ª. ed. São Paulo: Rio: DIFEL, 1980.

KOVADLOF, Santiago. *O silêncio primordial*: Tradução de Erica Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

MAJADAS, Wania de Sousa. *Silêncio em prosa e verso*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4ª. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1927.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de Mitologia grecó-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.



## O assobio\*

Waldomiro Aufran Dourado\*\*

Os olhos eram sem brilho, nevoentos e parados como se o olhar não conseguisse chegar ao objeto, e ficasse intermediariamente suspenso, a espera de que, de um instante para outro, as coisas se precipitassem. Os olhos, em imóvel abstração, e o rosto largo, branco, se contraíam no ríctus do sorriso inútil, sem nenhum segredo, desesperadamente tonto e bobo.

Dolores, vestida de azul com ramagens, sustentava a cabeça morena, debruçava-se no parapeito da janela, olhando a noite e o silêncio molhado que envolvia toda a rua com sombras de luz espaceadas. Podia sentir o vento soprando nas árvores, face e pulmão, esfriando. Às vezes parecendo apenas pequeno barulho de vento.

De dia, sentava-se junto à mãe, na costura, brincando com o dedal e os dedos grossos, roliços, objetos de sua mão que ela espantava trazer ligados. Mas à noite, quando todos de casa dormiam, (não se ouvia mais ruído algum do interior), abria a janela baixa do quarto, respirava fundo o cheiro macio e fresco que entrava da rua, passava as mãos de leve no corpo e sentia os seios pequenos (como aves) nas mãos. Depois de ouvir o pequeno murmúrio que parecia vir do corpo, olhava tudo sem interesse, o menor som ou cor feria-lhe a vista, impedindo-a de se deixar dominar

---

\* Publicado na revista *Nenhum*, artesanalmente elaborada, que circulou em Belo Horizonte em junho de 1944. O autor iniciava, então, sua vitoriosa carreira literária. No texto é nítida e forte em sua urdidura, a influência do conto "Eis a noite", de João Alphonsus.

\*\* Escritor, faleceu no dia 30 de setembro de 2012.

pelas vozes surdas que vinham dela mesma. Observava as construções humildes e tímidas da rua pobre, pobre como as inúteis criaturas que se deixavam espichar no tempo e no trabalho e que, à noite, apenas sabiam dormir e suspirar longamente. Casas sujas, com varandas de ferro e madeira, escondidas em jardins velhos, flores mal distribuídas e agrestes.

As horas passavam sem nenhum acontecimento, discretas e longas, e Dolores voava na paisagem e em si mesma, se interrogando infantilmente. Como as horas eram arrastadas e se perdiam em movimentos vagarosos no escuro, também os meses possuíam a mesma calma frágil e delicada. Não havia ligação alguma entre os menores acontecimentos que se sucediam. Ao seu espírito, doce e infantil, não interessava o conjunto das horas, apenas o momento vivido, de onde procurava tirar tudo, aumentar e esmiuçar detalhadamente o mínimo movimento, sem nenhuma ordem, deixando as coisas se sobreporem umas às outras. Depois o riso inútil e sem nenhum segredo espantava tudo e ela se desmoronava em dolorido caos interior, círculo de silêncio fechado, e não sabia por que rira. Às vezes, lágrimas marcavam caminho no rosto liso, macio e terracota, porque ela se sentia perdida e tomada de um medo dos objetos que a cercavam, parecendo tombar sobre o corpo, esmagar os seios (como aves), pequenos e doloridos, soterrando a força desordenada do sexo que premia leve a carne. As paredes guardavam vozes de pavor que o tempo não conseguia apagar.

Um dia veio se aproximando um assobio fino e agudo, naquelas horas em que Dolores atentava a noite como coelho assustado. No início, o assobio era comprido e horizontal. Em seguida, em breves e longos, fazia uma curva extensa e parava de repente, para continuar em linha reta. Os sons feriram os ouvidos de Dolores, enquanto as mãos percorreram braços e seios, comprimindo-se toda na espera de que a música se aproximasse, levando-a consigo. O coração começou a compassar mais rápido, ora sentindo o sangue nas veias, ora como se desaparecesse de todo. Os olhos feitos de espera, ausência e dor, aguçaram-se e ela se viu obrigada a cerrá-los, para que o assobio do homem próximo entrasse mais fundo em seu ser. Mais perto, e já sentia os passos quase junto à janela. Medo e ao mesmo tempo vontade de gritar ao homem que não

fugisse e silenciasse a música. Não, a janela precisava fechar-se, porque a mãe dizia sempre que os homens eram maus e podiam tomar-lhe o corpo. Sim, mas que havia de acordar nela os perfumes de carne macerada e aspirar-lhe entre os dedos os cabelos pesados sobre os ombros? Começou a sentir a janela fugir de suas mãos, a cabeça pesar-lhe e a pouca luz do poste tremer. Mas o assobio parou defronte e ela viu que o homem fitava com interesse seus ombros curvos e nus aparecendo livres de qualquer tecido, sustentando a alça estreita da combinação. Só então reparou que desobedecera à mãe, pois estava quase nua defronte do homem. Nenhum pudor, mas um medo de tudo. Deu vontade de gritar, acordar os pais, porque sentia um homem perto demais. Contudo, como sempre acontecia quando estava rindo, e parava sem saber porque ria e começava a chorar, viu que os lábios começavam a mover-se para um sorriso. O homem tentou dizer algumas palavras que a ela pareceram confusas e ininteligíveis. O desconhecido percebeu-a estranha e sem nenhum receio. Uma hora depois o assobio continuava, afastando-se impreciso da casa, e sumiu-se de todo no escuro silêncio úmido.

Os dias passavam-se e o assobio tornava a aparecer, fino e agudo. Vinha com passos de borracha soterrando o ar e o barulho leve do vento. Dolores percebia que, por onde passava, o assobio deixava um pouco de presença na estrutura das coisas inanimadas. E por isso sentia pavor ao contato do cal da parede sob os dedos e o rosto pálido no pedaço de espelho sobre a cômoda, antiga e pesada, com toalhinhas de crochê. E todo o quarto tinha um perfume esquisito de carne fresca e roupa lavada. Estirava-se na cama e ficava a olhar as mãos, e o corpo movia-se suavemente ao respirar. Cravava as unhas nas mãos, para se sentir ferida e marcada.

A mãe sentava-se na varandinha que dava para o jardim e tinha medo de olhar a filha: medo de saber que o espírito de Dolores não envelhecia. O marido chegava bêbado à noite, mas ela não se incomodava de sentir o hálito de cerveja e cigarro. Porém Dolores era uma vida interrompida antes de atingir a plenitude, o crime do marido bêbado na carne. O ordenado pequeno não dava para colocar Dolores num hospital ou instituto. Se o marido morresse, precisava vender a casa e implorar ao irmão...

Depois do assobio, Dolores não mais olhava a mãe de frente. Os olhos brilhavam diferentes – brilho molhado de tormenta.

A linha do ventre começou a crescer. Pouco a principio, para depois se expandir como um grito da carne. Dolores tentava esconder, sem saber por que, a dilatação informe. Certo, a mãe descobriria, e o desespero imenso de não poder explicar. De noite, não chegava mais à janela, para o assobio não tomar conta de seu corpo. Ouvia apenas os passos de borracha na calçada e as notas macias do assobio. Uma noite tremeu toda, quando, de fora, dedos fizeram sons cavos na madeira grossa da janela.

O pai, bruto e seco, sem uma palavra sequer, deu um murro na mesa ao ouvir o que a mulher lhe dizia. Mas não disse nada; todo gesto, mesmo aquele, caía na inutilidade.

Os olhos de Dolores, nevoentos e parados, brilhavam de lágrimas. A mãe amparou a cabeça de Dolores e tentou alguma explicação. A revelação do homem seria pior do que o gemido quente que vinha do peito de Dolores. Mas ela não sabia coisa alguma. Toda palavra cairia em silêncio, porque fora um assobio, um assobio apenas.

### Dados Biográficos

Waldomiro Freitas Autran Dourado nasceu em Patos de Minas, em 18 de janeiro de 1926, filho do magistrado Autran Dourado. Aos 17 anos mudou-se para Belo Horizonte, diplomando-se em 1949 pela Faculdade de Direito da UFMG. Cedo ainda, dedicou-se à literatura, como demonstra o conto publicado neste número, quando tinha apenas 17 anos. Embora imaturo, o texto revela o futuro ficcionista brilhante e consagrado.

Em 1954 transferiu-se para o Rio de Janeiro, tendo trabalhado no Gabinete do presidente Juscelino Kubistschek.

Escritor consagrado, obteve diversos prêmios literários, entre eles o Prêmio Camões, em 2000, além de o seu romance *Ópera dos mortos* haver sido inserido na seleção de obras representativas da literatura universal, feita pela UNESCO.

Casado com Maria Lúcia C. Dourado, faleceu no Rio de Janeiro, em 30 de setembro de 2012, aos 86 anos.

Principais obras: *Teia, Sombra e exílio, Uma vida em segredo, A barca dos homens, Ópera dos mortos, O risco do bordado, Gaiola aberta, Os sinos da agonia e As imaginações pecaminosas*, além de ensaios sobre teoria literária e textos esparsos.



## Quatro textos e um enigma

*Carmen Schneider Guimarães\**

Quem era ele? “João era fabulista? Fabuloso? Fábula?” pergunta Drummond.

É preciso ter coragem para tentar esboçar um juízo correto que avalie aquele primeiro voo. O rapaz ainda se achava nos confins mineiros, ultrapassara fisicamente apenas as terras de seu estado, cuja capital vestia cueiro e pagãozinho. Ele sentia eclodir um sentimento novo dentro do peito: a vontade de falar. Guimarães Rosa procurava um caminho diferente, alguma coisa que fugisse ao comum; algo que ele pudesse exibir com muita criatividade e saber. Ainda não estava acordado para o sertão.

Ao leitor menos atento, pode parecer que os contos do jovem João Guimarães Rosa, contidos no livro *Antes das Primeiras Estórias*, com apresentação de Mia Couto, editado pela Nova Fronteira Participações S.A., não iam além de passatempo, em busca de alguma ajuda financeira e, quem sabe, de um jeito de avaliar sua arte incipiente de escritor.

Na verdade, o conto inicial, que traz a denominação de “Mistério”, não é o que contém expressiva dose do escondido em sua trama. O segundo deles, sim, carrega muitos segredos em locais, linguagem, história. Rosa semelhava uma águia em voejos de aprendiz, sobre um território desconhecido; queria identificar tudo com rigor, para explorar o universo de seu trabalho, em evoluções altas ou profundas, rastreando colinas, castelos, estuários, naquele primeiro ensaio.

---

\* Escritora, da Academia Mineira de Letras, ocupa a cadeira 5.

Sabe-se lá como teria chegado aos pormenores de “O Castelo de Highmore Hall”. É fato que ele lia de tudo e armazenava em sua memória especialmente o que encontrava de extravagante. Sabe-se também que o escritor mantinha gosto particular pelas novelas de mistério, comprovado, mais tarde, no fascínio pelas revistas do gênero *Detetive* e *X-9* e outras (fora apanhado na cama de hotel pelo tio Vicente, cercado desses folhetins). Além de tudo, era leitor inveterado dos grandes escritores de novelas policiais.

Mas a questão da nomenclatura das personagens e locais encontrados em seu primeiro conto e também nos demais está diretamente ligada à constância nas leituras de escritores estrangeiros. Ele já se familiarizara com diversos idiomas outros, além do português. “O Mistério de Highmore Hall” transita com naturalidade pela Escócia, trata de costumes remotos nos velhos castelos da região, com sucintas referências a excursões pelos lagos, caçadas às raposas, como o autor deixa escapar na tagarelice de Tragywyddol, guardião do castelo de Duw-Rhoddoddag. Esse homem, até a metade do texto, é o narrador da estória, mas que passa a voz a uma terceira pessoa, contador onisciente. O conto é curioso e muito bem escrito, com palavreado escolhido; a narrativa termina, como se tornaria do feitio de Guimarães Rosa, com surpresa. Talvez tenha vindo a nomenclatura dos locais e personagens de seus contos de leituras de livros estrangeiros, assim como de sua dedicação à Geografia e à História. Desse cadinho de magias literárias despontava o “fabulista”, o “fabuloso” Rosa, coisa que nem mesmo ele sabia. O escritor precisou navegar por outros mundos para encontrar o seu chão.

### Povos primitivos

Acreditamos que no segundo conto o mestre da fábula tenha ido buscar notícias de grandes falanges viandantes aventureiras, de diferentes origens, e seus associados e escravos. Encontrou, justamente, a Fenícia, caldeirão maravilhoso de preciosidades que lhe veio saciar o intento pesquisador. Serviu-lhe como uma luva a história daqueles primitivos povos, pois se sabe que os fenícios, especialmente, originaram-se da

mistura de indígenas pré-históricos da terra com semitas cananeus. Eram inteligentes e já naqueles tempos e rincões afastados executaram a façanha de inventar o alfabeto – que deu origem ao nosso. Com isso, podemos provar-lhes o gosto pelas coisas sábias. Rosa buscou notícias sobre as arrojadas navegações conquistadoras, os homens de Salomão e do rei Hiram; de posse delas, assenhoreou-se da multidão dos convocados mercenários e dos escravos, além dos colonos cários, pelasgos, basanitas e filisteus. Estavam eles naquele arraial fenício, e além desses, os aborígenes da terra, “na orilha do bosque, na taba dos tupinambás amigos”.

O contista buscava as raízes da palavra *Maquiné*, cuja gruta que leva este nome, em Cordisburgo, figurava como um de seus amores. Em suas pesquisas, talvez as tenha encontrado: lá estava a beleza da “mil maravilhas”, grafada com o k em sua escrita. E daí para a configuração da incrível estória, lastreada com laivos de outras civilizações, e que vale, aqui, uma ligeira incursão no texto, pela beleza descritiva dos homens de Kartpheq, o astrólogo: “A multidão-formigueiro – egípcios, de cabeleiras frisadas, vestindo curtos calasiris com mangas guarnecidas de franjas; negros hercúleos da Etiópia, lustrosos e semi-nus; cananeus, sidônios e tírios; habitantes de Arad, com os cabelos enrodilhados por colares de ouro; hebreus, colonos cários, pelasgos, basamitas e filisteus, pobrememente enroupados – baralhava-se, balburdiando, por entre pragas e imprecações”. Referências muito suspeitas à Grande Terra Firme, “onde há ouro e prata, diamantes e madeiras raras, e onde habitam as raças de tez imberbe vermelha”. Vemos uma forte semelhança com nossas terras e gente, ainda quando o escritor cita, pela boca de Qualmph, o encarregado da escrita da viagem, que lia em um largo papiro as peripécias das jornadas: “O rio de Salomão” (seria o Solimões?), “em cujas margens vivem as mulheres guerreiras” (seriam as amazonas?). Finalmente, Guimarães Rosa faz referência explícita à “caverna de Mag-Kinnér, a que os vermelhos chamam Makiné”.

## Grego e hebraico

Também no terceiro trabalho, Guimarães Rosa não fugiu do escondido e já faz uso do fascinante mundo da escrita fantástica, deveras usada naqueles tempos pela literatura dita infantil e que vinha de autores estrangeiros, assimilada aqui e em uso ainda.

O jovem universitário locomovia-se com desenvoltura por diversos idiomas e estudava grego e hebraico. O título de seu conto terceiro da série figura mesmo em grego, sem tradução: *chromos kai anagke*, que pode ser transliterado em “tempo e destino”. Parecia antecipar-se no enredo dessa novela o pacto de Riobaldo com Satanás, que daria a ele a glória, as vitórias imaginadas, dentro de um misterioso e formidável pesadelo. No conto, o mais novo enxadrista, Zviazline, chegara a uma cidade do sul da Alemanha, K..., para um torneio de xadrez, no *Club Andersen*. Sobre o tabuleiro, no seu delírio, diante do qual, duas figuras se assentavam, ali se desenvolviam conflitos e todo o desenrolar da história mundial. Dentro do pesadelo, aqueles dois jogadores emblemáticos sobressaíam, e com certeza, eram os que davam nome ao conto. Um deles tinha ao lado uma ampulheta, e sua imagem “parecia acima das idades”, enquanto o outro, “envolvido em ampla capa preta, delineava ao bruxulear baço das tochas, como a silhueta fantástica de um morcego”; algo eterno e inexorável estava ali: o Tempo e a Fatalidade, Ormazd e Ahriman.

## Fábula

A quarta tarefa literária de João Guimarães Rosa, fixada também em terras estrangeiras, afigura-se mais como uma fábula do que como um conto propriamente dito. Possui descrições perfeitas de uma ambiência alterosa, com os caçadores e fauna própria, e especiais cuidados para com as camurças, nas encostas alpinas de Engadine, na Suíça. A estória apresenta um começo usado nas primitivas redações, até mesmo nas parábolas romanceadas ou bíblicas, com relatos de exigências de moças casadoiras, tanto por parte delas ou dos seus pais. O final é que lembra mais uma fábula, podendo mesmo ter como fecho uma legenda moralista

ou de cunho religioso, enaltecendo a feliz conduta do caçador Ulrich. A jovem Lisel, filha de mestre Hellau, a mais bela jovem da aldeia, era a escolhida de dois caçadores, o Ulrich e o Rudolf, que para conseguir as graças da pretendida, teriam que caçar nada menos do que Blitz, a mais cobiçada camurça fêmea de Engadine. Que a trouxessem, apesar dos terríveis riscos que haveriam de enfrentar! E depois de grandes atropelos, Ulrich torna-se o vencedor, mas abdica do privilégio, e homenageando o amigo morto, entrega a caça a Klaus Tschober, o zelador da floresta, seu inimigo.



## Reflexões e proposições

*Fábio Lucas\**

### A LEITURA FAZ RENASCER A OBRA

Quando se pensa na educação para todos, o princípio inclui a alfabetização e o conseqüente hábito da leitura. É aí que se configura a formação da cidadania, em conformidade com o impulso biológico à vida e com a predisposição à convivência pacífica. A leitura é o meio mais adequado para a socialização do saber e, portanto, para a pacificação dos povos.

A leitura favorece permanentemente a recomposição do ego, pois afasta eventuais temores, enquanto dura a concentração, nesta época de excessiva publicidade e de variados convites à dispersão. Além do mais, ela ativa o conhecimento, libera a fantasia e alimenta o princípio do prazer. Como ensinavam os Clássicos, a leitura instrui e deleita.

Desse modo, ela é imprescindível aos povos que aspiram a sair do atraso ou da barbárie e desejam desenvolver a consciência crítica de cada cidadão. Por isso, uma coisa é o crescimento econômico cuja média pode ser liderada por um setor ou grupo hegemônico; outra coisa é o desenvolvimento econômico perante o qual todos se beneficiam, inclusive das vantagens humanitárias, não quantificáveis. É nesta última esfera que a leitura significa ócio, ou seja, atividade recreativa e também ocupação

---

\* Ensaísta, ficcionista, crítico literário, com diversos livros publicados. Da Academia Mineira de Letras, ocupa a cadeira 22.

produtiva, ou seja, atividade sociocultural. O bom governo é o que educa para a boa leitura. A Literatura quer ser o eterno presente, desde que o acesso à obra se faz através da leitura. E é da experiência da leitura que a obra tem nascimento. No arranjo do conjunto de obras sob orientação cronológica ou na sua catalogação por gênero ou tema origina-se a História da Literatura.

Do ponto de vista dos conteúdos, em verso ou prosa, o leitor atento investiga o sentido da obra. Verificou-se que o sentido não se desloca das circunstâncias da época em que autor e obra se exprimem. É que, vistos à distância ou numa visão de longo prazo, os leitores de cada época propõem sua própria leitura. O horizonte das leituras é móvel, não obstante serem as mesmas as palavras ordenadas no texto. Melhor generalizar e dizer que cada obra é, de si, polissêmica. Irradia sentidos múltiplos. O leitor capta o sentido que lhe convém, aquele condicionado à experiência de sua vida consciente e à sua memória cultural.

#### PERDIÇÃO: ANTECEDENTES E CONSEQUENTES

Cada época propõe sua própria leitura. O horizonte das leituras é móvel, não obstante serem as mesmas as palavras ordenadas no texto. Melhor generalizar e dizer que cada obra é, de si, polissêmica. Há mais de um século que se fala na crise da prosa narrativa, do romance propriamente dito. Em 1967, Jean-Pierre Monnier dava o seguinte título a seu estudo: *L'âge ingrat du roman* (Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1967). Apontavam-se crises: crise na estruturação da intriga, crise na estruturação da linguagem. Abandono do modelo conflito-resolução? Mudança? Disfarce da dualidade básica herói-vilão, tipificação do conflito entre o bem e o mal?

Credita-se a mudança à passagem da visão externa, fonte da ação dramática, para a visão interna, que aponta para o monólogo interior, introduzido sistematicamente no romance ocidental por Édouard Dujardin (1861-1949), autor de *Les Lauriers sont coupés*, que teria sido inspirador de James Joyce na grande aventura de desconstrução da harmonia narrativa no *Ulysses*.

O herói ocidental, advindo da epopeia, denunciava intimidade com os deuses e a aura de perfeição moral elevada ao nível da autodestruição suicida, restringiu-se ao herói da consciência, cheio de dúvidas, diegeticamente preso ao espaço elegante das coberturas dos edifícios. Herói antagonico da sociedade, o anti-herói; pleno de inércia funcional.

Simultaneamente, os estudos linguístico-literários buscavam caracterizar as formas narrativas. Daí, também, de Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961). Daí a tradução francesa da obra de Vladimir Propp: *Morfologie du conte* (Paris: Éditions du Seuil, 1970). Cândido Pérez Gallego publicou, pelo Editorial Fundamentos, o estudo irregular *Morfonovelística* (1973), apoiado em V. Propp e em Northrop Frye.

Ficou, neste período de globalização, de telecomunicação e da telenovela imediatista, presa às teias da publicidade, a ligeira impressão de que a narrativa escrita, potenciada pelo enredo, sob o suporte do livro, chegou a seu final. Falta apenas enterrá-la. No entanto, não há como livrar-se da urdidura da trama, que prende o leitor até o desfecho.

Nos últimos tempos, progrediu a narrativa em tom neutro, criadora do romance de atmosfera. Ocorreria a ação dramática de tensão zero. Mas, a nosso ver, o leitor ainda prefere o enredo de muitos fios entrelaçados.

Entre nós, o romancista Cornélio Pena tornou-se o mestre da atmosfera narrativa sufocante. Luiz Vilela, entretanto, empregou-se, com pleno êxito, à intriga povoada de conexões múltiplas, plena de mistérios e desenlaces.

Surpreendeu-me seu romance *Perdição* (2011). Ficcionalista consagrado na Literatura Brasileira, Luiz Vilela tem-se mostrado um dos melhores contistas nacionais. A ponto de alguns observadores admitirem que não lograria operar sua linguagem na dimensão e complexidade do romance. A meu ver, *Perdição* conseguiu construir a personagem e seu ambiente, incorporando à ficção brasileira as aventuras de seu decadente pescador interiorano às culminâncias de um pastor evangélico.

Eclodidas na personagem as pulsões da ascensão social e do *status* protegido institucionalmente, o autor utiliza magnificamente a simbologia espiritualista da sociedade cristã-brasileira.

Mais uma vez, os diálogos constituem uma faceta especial de sua narrativa. Diferentemente de uma legião de cronistas e ficcionistas, que traduz com graça, tensão e humor o encontro de duas locuções, no caso de Luiz Vilela o diálogo se presta a duas funções narrativas: a) a demarcação do Outro, dadas as características da fala. Portanto, uma *função comunicativa*; b) a elucidação do projeto existencial de cada falante, fornecendo, na fala de cada um, os elementos esclarecedores da trama e da ação dramática. Portanto, uma *função informativa*.

No conjunto, o romance aglutina elementos de uma situação particular de mudança no país. E afaga o interesse do leitor, apontando, com o prazer estético, os fatores adormecidos no inconsciente coletivo. O destino trágico da personagem equipara-se à catarse do leitor, con-vivente do quadro social exposto.



## Os Diários de Lúcio Cardoso

Ésio Macedo Ribeiro\*

Em muito boa hora, neste ano de 2012, quando se comemora o centenário de Lúcio Cardoso (Curvelo, MG, 14 de agosto de 1912 – Rio de Janeiro, RJ, 24 de setembro de 1968), é publicada – finalmente! – pela Editora Civilização Brasileira, sob o título de *Diários*, a coleção de textos desse gênero legada a nós por ele.

Só o fato de o *Diário completo* de Lúcio permanecer por mais de 40 anos fora dos catálogos das editoras já justificaria esta publicação. Mas existem ainda os inéditos e os dispersos que nunca tinham sido reunidos em livro, relegados ao esquecimento desde a época de sua escrita e/ou de sua publicação em jornais e revistas.

Assim sendo, este livro procura reunir a totalidade dos diários éditos e inéditos de Lúcio Cardoso, diários em que ele discorre diretamente sobre si próprio ou revela, umas vezes direta e outras indiretamente, aspectos íntimos da sua personalidade, além de efetuar leituras de, entre outros, a *Bíblia*, Dostoievski, Nietzsche, Baudelaire, Rimbaud, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Freud; e uma entrevista. Do *corpus* fazem parte o único diário que Lúcio publicou em vida (*Diário I*, Elos, s/d. [1960])<sup>1</sup> e o póstumo (*Diário completo*, José Olympio/INL, 1970), em que o primeiro foi incluído. Também estão coligidos os dispersos que circularam em

\* Doutor em Literatura Brasileira pela USP, escritor e bibliófilo. Tem 11 livros publicados, entre eles, edição crítica da *Poesia completa* de Lúcio Cardoso (Edusp, 2011).

<sup>1</sup> Distinguirei deste modo o *Diário I* [em itálico] – publicado – do “Diário I” [entre aspas] – parte desta nova edição.

periódicos, tais como “Diário proibido – páginas secretas de um diário e de uma vida”, “Diário de terror”, “Pontuação e prece”, “Confissões de um homem fora do tempo”, “Livro de bordo”, “Diário não íntimo” e os que permaneceram inéditos, preservados no Arquivo Lúcio Cardoso [ALC] do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira [AMLB] da Fundação Casa de Rui Barbosa [FCRB], no Rio de Janeiro, um total de 932 páginas de manuscritos autógrafos e datiloscritos e, ainda, a entrevista “Lúcio Cardoso (patético): ‘Ergo meu livro como um punhal contra Minas’”.

Entre os manuscritos guardados na FCRB, localizei um diário anterior ao publicado em 1960<sup>2</sup> (que traz textos escritos entre 1949 e 1951), cujos textos datam de novembro de 1942 a novembro de 1947, que nomeei de “Diário 0”. É sabido que Lúcio tinha por hábito pedir aos amigos seletos opinião sobre os seus escritos antes de os publicar. Desse modo, ao que tudo indica, este diário ficou perdido por muitos anos nas mãos de um deles, e só depois de sua morte voltou às mãos da família, no caso, de sua irmã, amiga e fiel depositária, Maria Helena Cardoso. As várias mudanças de endereço que Lúcio fez ao longo da vida também podem ter contribuído para o extravio desses manuscritos. Uma pista sobre o paradeiro de seus primeiros cadernos com anotações diárias pode ser dada pelo próprio Lúcio:

Há muitos anos, desde que empunhei a pena pela primeira vez, que anoto impressões sobre o que sinto e o que acontece comigo e em torno de mim. Nesses primeiros cadernos, vazados numa linguagem exaltada e romântica, o destino encarregou-se deles, pela mão de um ladrão que, supondo existirem joias na caixa onde os guardava, deve ter tido o desprazer de só encontrar papéis – e papéis que não serviam para nada. Só a partir de 1949, quando aos poucos meti-me numa crise que ameaçou abalar toda

<sup>2</sup> O *Diário I* foi, seguramente, publicado no ano de 1960 e não em 1961 como sempre se mencionou. Sobre esta questão ver o ensaio de Cássia dos Santos, “Vicissitudes de uma obra: o caso do *Diário* de Lúcio Cardoso”. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses* (“Dossiê Lúcio Cardoso”), jan.-jun. 2008, pp. 53-56.

a minha vida e meu destino de escritor, comecei a anotar com mais cuidado o que via e o que sentia, no mesmo esforço de quem se agarra a uma tábua de salvação para não naufragar. / (...) / Alguns leitores fortuitos aconselharam-me a que não publicasse isto, tendo em vista a má-fé geral com que se acolhe publicação desta espécie. Concordei, e retive os cadernos algum tempo em mãos. Não os retenho mais, exatamente porque me julgo longe da crise que me afetou. Estou longe demais, hoje em dia, para reter-me a esses escolhos que só representam um instante da minha vida.<sup>3</sup>

Pelo teor do texto, deduz-se que tenha sido escrito às vésperas da publicação do *Diário I*. E, se ele diz que só a partir do ano de 1949 começou a escrever mais sistematicamente diários, um desses com data anterior é, muito provavelmente, o que denominei “Diário 0”.

Ainda sobre o paradeiro, há uma hipótese de que os textos estivessem com seu amigo, o também escritor Marcos Konder Reis, que se supõe ter sido o “ladrão” sugerido por Lúcio. Enfim, o importante é que parte deste roubo ou sua totalidade (nunca saberemos!) pode corresponder ao que agora é publicado.

Os textos do “Diário 0” estavam bem organizados, datilografados, sugerindo que tivessem sido preparados para publicação, o que leva a crer que Lúcio tenha recuperado os tais primeiros cadernos antes da publicação do *Diário I*. Por que não publicou jamais saberemos. Digo isto pelo fato de o texto introdutório preparado por Lúcio, nestes “originais”, vir com a seguinte informação de local e data: “Rio de Janeiro, 1957”.

Os diários estão apresentados em ordem cronológica para que o leitor possa acompanhar a trajetória de Lúcio, bem como as alterações ocorridas em seus pensamentos, ideias, projetos, etc. dos 30 aos 50 anos, quando

<sup>3</sup> Lúcio Cardoso, *Apud* Adriana Saldanha Guimarães, “A caixa de joias: os papéis de Lúcio Cardoso”. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses* (“Dossiê Lúcio Cardoso”), p. 19.

inicia e conclui a escritura dos diários. O “Diário 0”, como já disse, abrange os anos de 1942 a 1947, depois, um hiato entre o ano de 1947 e 1949, o “Diário I”, de 1949 a 1951 e o “Diário II” de 1951 a 1962. Neles, corriji, principalmente, o “Diário II”, por não ter tido a mão de Lúcio na organização, daí advindo muitos equívocos, como a inserção de trechos em duplicidade e leitura errônea de letras e vocábulos na transcrição dos manuscritos, sem mencionar as gralhas, também numerosas. O que corrijo na presente edição e sobre o que tratarei mais à frente.

Embora o “Diário 0” destoe do conjunto, pelo fato de nele Lúcio falar mais de leituras do que da vida pessoal, julguei conveniente divulgá-lo, pois através dele compreenderemos melhor as influências sofridas pelo autor e como elas aparecem e/ou desaparecem em sua obra. Mais do que isto, nos ajudará a entender a literatura que Lúcio produziu entre 1934 (*Maleita*) e 1959 (*Crônica da casa assassinada*). Poderemos também perceber naquelas anotações o crítico latente no leitor voraz que ele foi. A reforçar a minha decisão de inserir estes primeiros textos, escudo-me nas palavras do próprio Lúcio a propósito deles:

Nada renego do que aqui disse, se bem que me ache hoje colocado num ponto diferente. Nada renego, e se lanço à publicidade essas pobres folhas, é que imagino que elas tenham sido escritas exatamente para serem publicadas, e não para testemunhar uma experiência que devesse ficar comigo apenas.<sup>4</sup>

E, ainda, nas de Antonio Carlos Secchin: “Todo documento que provém de um grande artista não deixa de ser manancial de informação – se não estética, ao menos histórica.”<sup>5</sup>

Quando Lúcio está para publicar o primeiro volume de seus diários, não se contém em dizer do contentamento de vê-los em letra de forma:

<sup>4</sup> Lúcio Cardoso, *Apud* Adriana Saldanha Guimarães, “A caixa de joias: os papéis de Lúcio Cardoso”, *op. cit.*, p. 19.

<sup>5</sup> Antonio Carlos Secchin, “A história de um livro”, *Valor*, São Paulo, Coluna “Outros Escritos”, 29, 30 jun. e 1º jul. 2012, pp. 34-35.

“Por enquanto, é com alegria que me lanço ao pasto: não consigo conter nem a fúria, nem o sentimento de poder que me leva a publicar estas páginas.”<sup>6</sup>

Provavelmente, o organizador do *Diário completo* não teve acesso a esse diário anterior a 1949, quando Lúcio estava na casa dos 30 anos. Em reforço a este argumento concorre o fato de que Maria Helena Cardoso só começou a doar o acervo de Lúcio à FCRB em 1972, efetivando a doação com o auxílio do amigo de Lúcio e seu próprio, Walmir Ayala, em várias etapas. O ALC só foi catalogado e aberto à consulta pública em 1986, quando foi publicado o inventário dele por aquela Casa.

Os diários de Lúcio são dos mais pungentes já escritos em nossas letras, não só pela elegância e erudição, mas pelo conhecimento intrínseco da alma humana e, sobretudo, por desvelar, em suas páginas, elementos essenciais para a compreensão dos desdobramentos da vida e da literatura de Lúcio, bem como das suas outras atividades artísticas, tais como o cinema e o teatro, num total de 28 anos de produção literária ininterrupta e mais seis em que, hemiplégico e afásico, se dedicou às artes plásticas.

Podemos vislumbrar em seus diários a crítica mordaz que ele faz a certos escritores e personalidades de sua época, algumas das quais apenas referidas por iniciais, numa tentativa de velar o nome da pessoa.<sup>7</sup> Em muitos casos, nem são as iniciais verdadeiras, muito embora, ao se adentrar na biografia de Lúcio e de alguns de seus retratados nos diários, se possa identificar a quem se reportam algumas daquelas iniciais, o que faço em nota de rodapé.

Durante a pesquisa constatei que muitas páginas dos manuscritos dos diários trazem trechos riscados e com anotações marginais, como esta:

<sup>6</sup> Lúcio Cardoso, *Apud* Adriana Saldanha Guimarães, “A caixa de joias: os papéis de Lúcio Cardoso”, *op. cit.*

<sup>7</sup> Sobre esta questão recomendo a leitura da ainda inédita dissertação de mestrado de Egon de Oliveira Rangel, *Sexualidade e discurso: o verbo feito carne*, defendida em 1994, na Universidade Estadual de Campinas; e dois trabalhos de Odirlei Costa dos Santos: *Retratos do mal(-)estar no Diário completo, de Lúcio Cardoso*, também inédita dissertação de mestrado, defendida em 2005, na Universidade Federal de Juiz de Fora, e “Imagens do amante/amador em *Diário completo*, de Lúcio Cardoso”, ensaio publicado no número 15 da revista *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, pp. 113-122.

“Retirar”. Mas nenhuma delas foi efetuada por Lúcio, a grafia não é sua. Há indícios de que a intervenção nos textos tenha sido de Plínio Doyle, que foi diretor e fundador do AMLB da FCRB. Plínio assumia as rédeas dos arquivos, dentre eles o do Lúcio, cuja catalogação foi dirigida também por ele e realizada por duas funcionárias: Rosângela Florido Rangel e Eliane Vasconcellos Leitão. Há, naquela Casa, inclusive, documentos lacrados em arquivos de vários escritores, correspondência principalmente, com datas determinando quando podem ser abertos, provavelmente também determinadas por Plínio Doyle, dando a entender que os autores fizeram aquilo enquanto vivos ou a família após suas mortes.

Esta nova edição dos *Diários* devolve ao público todos os registros deixados por Lúcio, corrigidos os erros ortográficos, as gralhas e atualizada a ortografia.

Um fator que me incitou a querer reunir e rever os diários de Lúcio é que seu *Diário completo* apresenta problemas de organização e de edição, sem esquecer das partes que nunca tinham sido publicadas em livro. Também o fato de os textos divulgados em periódicos, como aqueles da coluna *Diário não íntimo*, do jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, nunca terem sido reunidos em livro.

Neste sentido, me ajudou sobremaneira o excelente trabalho de pesquisa de Cássia dos Santos, “Vicissitudes de uma obra: o caso do *Diário* de Lúcio Cardoso”<sup>8</sup>, em que ela aborda, com minúcias, as falhas encontradas naquele volume, exemplificando, inclusive, com imagens.

Lúcio tencionava lançar mais quatro volumes de diários, como podemos ler em muitas de suas anotações, entrevistas e, mesmo, no verso de páginas de guarda de alguns de seus livros. Infelizmente, só viu o primeiro deles publicado. Uma das funções desta nova edição, portanto, é cumprir a vontade de Lúcio, reunindo – não em cinco volumes como ele pretendia, mas em um único – todos os textos dos diários que nos legou.

O *Diário não íntimo* compreende 77 colunas, que se pretendiam diárias, mas que, como se poderá ler aqui, apresentam lacunas. A coluna

<sup>8</sup> Cássia dos Santos, *op. cit.*

tratava de literatura, teatro, música, artes plásticas, boêmia, bem como de assuntos comezinhos. As polêmicas e controvérsias podem, agora, quando insiro todas as partes “censuradas” – leia-se, suprimidas – ser melhor detectadas. Inclusive, esse aspecto polêmico e controverso já havia sido estudado por seu principal biógrafo, Mário Carelli, em *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)* (1988), e mais recentemente, por Cássia dos Santos, em *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso* (2001), trabalho cujo título já demonstra a abrangência do estudo.

Lúcio Cardoso não media palavras para falar de seus sentimentos e visões de mundo, entregando ao leitor, de forma aberta, o seu pensamento e sua leitura do mundo, nesses diários que são as páginas de um filósofo brilhante, como bem notou seu amigo Manuel Bandeira:

Aqui [no *Diário I*] temos Lúcio contando na sua própria voz o seu próprio romance. E as confidências de Lúcio interessam a gente, sacodem a gente por aquele mesmo misterioso toque de inquietação – a apreensão “do que pode acontecer”. Vemos nestas páginas um homem em luta consigo mesmo, com o seu destino, com o seu Deus. E como esse homem é rico em sensibilidade, de inteligência, fundamentalmente nobre e bom e corajoso, o seu “Diário” empolga-nos desde as primeiras linhas e, terminado o volume, fica-se ansioso pela continuação prometida.<sup>9</sup>

Esse resgate revelará, seguramente, a excelência desses textos, cujos assuntos transgridem a forma do diário comum, vislumbrando não só o documento do relato dos acontecimentos cotidianos do autor, bem como de sua visão da literatura, das artes plásticas, da religião, da ciência, passando pela dor do existir, pelos problemas decorrentes de sua profissão de escritor, sem falar nos que surgiram quando incursionou pelo cinema e teatro, por exemplo, e mesmo das suas relações homossexuais.

<sup>9</sup> Manuel Bandeira, “Lúcio Cardoso”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1960.

Infelizmente, Lúcio não conseguiu completar a série de diários pretendida. O fato de ele ter perdido os movimentos do lado direito do corpo e a fala, em 1962, foi o intransponível obstáculo para ele abandonar uma obra calcada nas cores sombrias do expressionismo. Mas o pouco que produziu e nos legou é de uma intensidade e densidade raras vezes vista em tal gênero de texto.

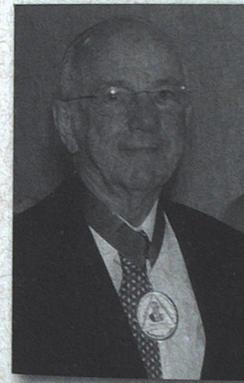
Acredito que ao reunir todos os seus diários, que são pouco estudados ou desconhecidos pelo público em geral, eles não passarão despercebidos, seja pela pungência e erudição com que Lúcio apresenta sua relação com o mundo e com o homem e, mais que tudo, consigo mesmo, seja pelo fato de serem um documento importante de uma época riquíssima da literatura brasileira. Estes *Diários* não só trazem à tona a vida de um dos mais brilhantes e inventivos escritores da língua portuguesa do século XX, bem como destacam sua importância como relevante escritor de diários e não somente como o romancista da sua mais conhecida obra, que é, sem dúvida, a *Crônica da casa assassinada*.



## Perfil acadêmico

# Voando em sonhos com os pés no chão

*Luís Augusto Moreira\**



Presidente Orlando Vaz

As mais puras inspirações que fundamentaram a criação da Academia Francesa são as mesmas da Academia Brasileira: congregar escritores, sem deixar de lado, porém, outros homens de pensamento e cultura.

Sobre o assunto, o ilustre presidente da AML, acadêmico Orlando Vaz, reafirma a conceituação, com base na própria dimensão dos altos objetivos da Academia: “O culto e a sustentação da pureza da língua e a produção intelectual na sua plenitude, que abrange, necessariamente, todas as áreas de atividade cultural do homem”.

Neste sentido – observa nosso entrevistado – é eloquente a troca de correspondência de Joaquim Nabuco com Machado de Assis, nos entendimentos para a fundação da ABL.

– Assim também foram os princípios inspiradores da fundação da Academia Mineira de Letras, uma reunião que congrega escritores, homens públicos, jornalistas, conceituados militantes de cátedra e dos tribunais, bem como os pró-homens do Estado, que se projetam como

\* Jornalista e escritor.

pesquisadores e cientistas. O acadêmico prossegue, citando, a propósito, os nomes de Álvaro da Silveira, Paulo Pinheiro Chagas, Pedro Aleixo, Hilton Rocha, J.K., Odair de Oliveira, Ariosvaldo de Campos Pires, Gerson Boson, Nansen Araújo, Paulo Tarso Flecha de Lima, Bonifácio José T. Andrada, João Bosco Murta Lages, figuras de projeção na vida pública do Estado, mas que não fizeram da literatura sua principal atividade.

Com reconhecida agilidade mental, acompanhada de igual vivacidade física, o presidente Orlando Vaz descende de tradicionais famílias mineiras, cuja efetiva participação no processo de desenvolvimento estadual construiu um patrimônio de trabalho de que o distinto entrevistado foi fiel depositário.

#### TRADIÇÃO E TRABALHO

Com esses atributos, o atual dirigente da instituição pode oferecer um currículo de trabalho que sedimentou, certamente, toda uma carreira de desafios e triunfos.

Depois dos cursos primário na antiga Escola de Aperfeiçoamento, fez o curso universitário, diplomando-se pela Faculdade de Direito da UFMG, em 1963.

Enquanto estudante, trabalhou no jornal panfletário *Binômio*, experiência válida, pois lhe deu conhecimentos profissionais que abriram novas perspectivas de vida, além de fortalecerem os naturais impulsos de pugnacidade do jovem combativo, sonhador e idealista.

#### EXEMPLO CÍVICO

Nessa altura, Orlando Vaz foi vizinho do saudoso Governador Milton Campos, na rua Tomás Gonzaga, tornando-se amigo dos filhos do ilustre mineiro, de quem se mostra, até hoje, admirador incondicional.

Outra figura que marcou sua existência foi Carlos Lacerda, cujos méritos cívicos e administrativos estão muito acima de um alardeado "golpismo" político.

Neste sentido – observa – basta ver o que foi seu governo no Rio de Janeiro, resolvendo o gravíssimo problema do abastecimento de água na cidade e promovendo as construções do túnel Rebouças e outros mais, a contenção de morros em áreas de risco, a bela urbanização do Aterro do Flamengo, inauguração de dezenas de escolas.

#### VIDA PÚBLICA

“Não renego meu passado de lutas e de ideais. E foi esta convicção – acentuou – associada aos exemplos de tantos que lutaram pela redemocratização deste país, que me levou, quando jovem, ao exercício da vida pública. Participei então dos embates políticos desde estudante, sonhando por um Brasil mais livre, independente e justo.”

A militância partidária – recorda o atual Presidente da AML – fez com que ocupasse os cargos de Deputado à Assembleia Legislativa, legislatura de 1963/1967, (exercício como suplente), Presidente da União Democrática Nacional de Belo Horizonte, Diretor da Casa do Brasil na Cidade Internacional da Universidade de Paris, Secretário de Educação de Belo Horizonte (1975 – 1977), advogado da Caixa Econômica Federal (1964 – 1989), Diretor-Presidente da empresa HIDROMINAS, período de 1979 a 1982, Membro do Conselho Diretor do Centro Jurídico Brasileiro.

“Sinto-me recompensado – disse ele – de eventuais desenganos e injustiças quando relembro que, na Secretaria de Educação Municipal, tive o prazer de executar um plano educacional que possibilitou a construção de vários grupos escolares na Capital.

E um fato que muito me sensibiliza até hoje: nestes grupos instalei painéis representativos de vários pintores mineiros, como Inimá, Bax, Yara Tupynambá.

A iniciativa, além de representar um incentivo aos artistas mineiros, constituiu também uma permanente fonte de ensinamento para nossa mocidade estudiosa.

No exercício da coisa pública estruturei sólidas e inesquecíveis amizades, que muito contribuíram para compreender melhor os homens e seus problemas.

Com três filhos, Orlando Vaz não disfarça também sua amorosa admiração pela esposa e companheira Prof. Isabel Vianna Vaz, com quem se casou em 1953.

### CASA DO BRASIL

Em conturbado período universal de luta e afirmação da mocidade, em fins da década de 60, Orlando Vaz foi nomeado diretor da Casa do Brasil em Paris, instituição destinada a abrigar alunos pobres.

É sua a observação de que o honroso cargo deu-lhe visão mais nítida da realidade socioeconômica e pedagógica do mundo, em meio às aspirações de uma juventude inquieta e arrebatada.

Além disso – acrescentou – viver alguns anos em Paris foi uma experiência sem dúvida enriquecedora e inesquecível.

### ATIVIDADE JURÍDICA

Afastando-se depois de 1964 da atividade política, o presidente Orlando Vaz passou a integrar o quadro de advogados do Escritório do saudoso Prof. Oscar Dias Corrêa, até instalar o seu próprio, o Centro Jurídico Brasileiro.

Na atividade jurídica de consultoria o ilustre mineiro teve oportunidade de ampliar ainda mais seus conhecimentos profissionais, assim como alicerçou um sólido grupo de sinceras amizades, entre outras com seu fraternal colega ministro Carlos Velloso, ex-presidente de STF e do STE, além de integrar a Academia Mineira de Letras.

Nesta área, merece especial registro a criação do Centro Jurídico Brasileiro, destinado ao estudo e debates de temas que envolvem a ciência do Direito.

Depois de discorrer sobre o assunto, o entrevistado lembrou que para dar substância material ao projeto ele construiu, com trabalho e recursos

próprios, o prédio de 13 andares, localizado na rua Santa Rita Durão, a um quarteirão da praça da Liberdade.

Nas horas vagas, em fins de semana – carregando pedras nas horas de descanso – o ilustre Presidente dedica-se a atividades rurais, cuidando de uma Fazenda no município de Paraopeba, com expressiva produção de gado leiteiro.

### EXPERIÊNCIA ACADÊMICA

Ele próprio, Orlando Vaz, recorda pormenores que envolveram seu ingresso na Academia Mineira de Letras, graças às discretas gestões do presidente perpétuo Vivaldi Moreira, cujas qualidades de inteligência e caráter foram por ele exaltadas.

Ponto alto de sua administração à frente do sodalício foi a coordenação das solenidades e providências que assinalaram, no decorrer deste ano, o transcurso do centenário de nascimento do saudoso Vivaldi Moreira, benemérito da Academia, inclusive a recente publicação de um número desta *Revista* dedicado à sugestiva data.

Acentua, a propósito, que foi inestimável a cooperação da família do homenageado, destacando a pessoa do acadêmico Pedro Rogério Couto Moreira, incansável no esforço de dar às comemorações sua justa dimensão.

A certa altura da entrevista, ele se perde em devaneios de esperanças futuras quando fala da Academia com interesse e carinho.

“Ela há de ser, para nós e para os mineiros em geral, uma instituição respeitada e admirada – disse-nos ele. – Precisa haver, para tanto, um esforço comum que a dinamize e lhe dê maior dimensão e crescente prestígio.”

Ressurge, então, o jovem sonhador do passado:

“Quem sabe um esforço comum e uma sensibilidade geral poderiam transformar em realidade um velho sonho de implantar, junto à sede da AML, um corredor cultural, à semelhança do que ocorreu com a Academia Brasileira? Além de aumentar a própria área atual, o projeto abrangeria a ampliação da biblioteca, um salão de exposições artísticas,

teatro e outras atividades culturais, como também, por outro lado forneceria substanciais recursos permanentes com o aluguel de salas e garagem.”

E concluiu suas considerações citando Goethe em *Werther*: “Não são as visões quiméricas que nos tornam felizes?”

Quem sabe amanhã este sonho se transformará em realidade?



## Viagem

*Yeda Prates Bernis\**

Estás só  
em um oceano de trevas.  
Há outono no ar. Outono e sombras.  
Sobre um barco de espumas, velejas.  
Pedacos de ti deixaste sobre as ondas.  
Sonhos se dispersaram ao sabor do vento,  
mas o que restou de ti  
é profundo, indestrutível.  
Suspensa no tempo, a alma aguarda  
o milagre que não tarda.  
Sabes que há um cais à tua espera.  
Não sabes quando alcançar  
o término desta viagem,  
este porto iluminado.

\* Poetisa. Da Academia Mineira de Letras (cadeira nº 6).

## Lamentações de Joaquina do Pompéu

*Adair José\**

### *Lamento da mulher tornada sombra que passa:*

Das sombras que desceram sobre meus sentidos, em despedidas falo.  
Eu, Joaquina, nos registros imemoriais, do Pompéu e das Gerais,  
senhora de vastidões de campos e multidões de gado.  
Pelas vozes do vento da noite derramo o legado de minha já cumprida  
passagem. Sozinha, vou me deixando ir na solidão da morte da vida.  
Num consentido deixar de ser, vou me despindo de toda autoridade.  
Ah! Como dói o desfazer da própria memória!

### *Lamento das vozes na senzala:*

Aos santos, na aflição clamamos por piedade: Não deixem a vida fugir!

### *Lamento da mulher tornada sombra que passa:*

Nos currais, senzalas e varandas do meu mundo,  
fui senhora de muitos fazeres.

---

\* Escritor. Reside em Ouro Preto.

Nesta hora me vejo ausente como o frio metal das dobradiças e dos ferrolhos das compridas épocas coloniais. Pompéu! Pompéu! Aqui estive de ontem e de sempre, na dura carne, na honrada pessoa, e já não me sei nem mesmo navegante das águas de minha passada história!

*Lamento das vozes na senzala:*

Em nome de Deus, mulher, na força das rezas, pelos santos, em lembrança dos fiéis defuntos, toma ânimo! Se preciso for, pedimos por el-Rei, destes vastos mundos senhor. Levanta e sê!

*Lamento da mulher tornada sombra que passa:*

No celeiro dos meus olhos a tudo fecolhia: do broto na terra úmida, aos mundos depois do mar que só conheci da boca de estrangeiros viajantes.

Nesta hora, minha vida em fumaça torna. Nada mais retenho. Minhalma se debruça por sobre montanhas de silêncios. Eu, senhora de tantas lonjuras de terras e águas e almas viventes, da vida me dispo como se fora surrado tecido, e me envolvo no pesado véu das lendas.

*Lamento das vozes na senzala:*

Maior que os precipícios e brusquidões, dos mundos sem fundos do país das Gerais, a eternidade fica muito depois dos sertões. É sina nossa o chão pisado por homens e gados e assombrações

*Lamento da mulher tornada sombra que passa:*

Negras mãos que me serviram funda cova agora rasga. E nela em silenciosa aceitação, me será negada a glória de ser. Esterco para as raízes, ali, seco grão tão somente serei. Ao ventre da vida vou, mas dele não retomarei flor ou fruto. Minha sina vai para o chão. Minha memória em trêmulos fios, outros vestidos tecerão no estrondo de gerações que não contemplarei.

*Lamento das vozes na senzala:*

Maior que nosso senhor el-Rei, a quem tememos mais que a vida, o fim da carne é diluir-se na poeira dos chãos. Os pastos que te viram crescer em corpo e mandos, da vida te ocultarão. Por intenção da alma que ora voa, ainda que estrangeiro no altar das senzalas, ao Deus de tuas piedades, eterno descanso encomendamos, senhora nossa!

*Lamento da mulher tornada sombra que passa:*

É tudo tão longe! É tudo tão vago, como os currais de Joaquina! Meus ouvidos em triste adeus recolhem o murmúrio distante das límpidas e tantas vezes bebidas águas do Pitangui. Divisar de terras e lendas, indiferente a nascimentos e mortes, o rio no seu liquido destino, apressado passa.

*Lamento das vozes na senzala:*

Senhora nossa! Senhora nossa!  
Teus domínios te servirão por escura sepultura.  
Teu gado na imensidão dos campos prosperará.  
Teus negros, na moenda dos tempos, assim como os dias de Sinhá, em legado aos que te continuam, feito cinzas no vento se dispersarão.  
Ah! Como pesa o frio metal dos dinheiros!

*Lamento da testemunha:*

Agora já se fez tarde na vida e tarde também no tempo,  
 como tudo o mais, o que fica dos mortais é bruma levada pelo vento.  
 Fria na ausência, como é próprio dos mortos,  
 Joaquina do Pompéu já não ouve as rezas, o choro e a vida.  
 Vai por outras distâncias maiores que o sopro do tempo.  
 Calados, os negros do Pompéu giram pesadas chaves,  
 e vão fechando largas portas,  
 como quem termina a leitura de antigo memorial.

**Alferes***Zanoni Neves\**

Por onde ando  
 ouço a tua voz  
 um grito aos quatro ventos  
 um clamor nas pedras  
 e musgos.  
 Sinto teus passos  
 pressinto tua presença  
 teu cheiro, tua cor  
 teu gesto, tua sentença  
 impregnados estão  
 nos tetos ancestrais  
 nos santos, nas abóbadas  
 sepulcros e chafarizes.  
 Percorro ladeiras  
 onde pisaste  
 e te encontro,  
 ó guia de alforrias!

*Ouro Preto, janeiro de 2003*

\* Antropólogo, historiador, titular da cadeira n° 30 do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais.

## Questões literárias\*

*Oiliam José\*\**

Em qualquer literatura, desde as mais antigas até as mais recentes, o estudioso sempre encontra, principalmente até o século XIX, o discutível problema da autoria de livros ou de versos. Na Literatura Portuguesa, o fenômeno já aconteceu, pelo menos com relação a três ou quatro produções, tanto em prosa como em verso. E a causa desses desencontros ocorreu principalmente pela razão de os autores não cuidarem da colocação de seus nomes nos trabalhos divulgados.

É tão forte esta ausência que as dúvidas acabam surgindo e, às vezes, perduram por mais de um século.

O assunto, que merece tratamento especial, demorou a encontrar estudiosos que o solucionaram de modo satisfatório. Não iremos aprofundar nossos raciocínios nestes problemas que reclamam especiais estudos para sua devida solução.

Em nossa Literatura, eles já ocorreram e atingiram até a *A Arte de furtar*, atribuída ao famoso Padre Antônio Vieira, obra com bases sólidas, ora com apoios apenas medíocres. Eles existiam porque estudiosos não aceitavam a autoria de Vieira para a referida obra. Só após amplas pesquisas, acabou-se admitindo ser a autoria da obra de Antônio de Sousa Macedo, graças às razões contidas no erudito estudo *A Arte de furtar e o*

---

\* Extraído do livro *Toques de esperança e de luz*.

\*\* Professor, escritor com vários livros publicados, secretário honorário da Academia Mineira de Letras, onde ocupa a cadeira nº 30.

*seu autor*, de Affonso Penna Junior e em edição da Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 1946.

Embora apenas semelhante, pois se referia a valor de escolas literárias, houve a chamada *Questão Coimbrã*, que ocupou a atenção especial de dois famosos escritores lusos: Antônio Feliciano de Castilho e Antero de Quental.

O debatido problema, que prendeu demoradamente a atenção dos dois autores pode ser assim resumido: após produzir suas melhores obras, entrou o Romantismo luso em fase de visível estagnação e decadência. Começava-se a sentir sua superação, pois o gosto dos leitores já recusava ler obras de doentio sentimentalismo e ansiava por um revigoramento das emoções expressas nos romances e novelas e, principalmente, na poesia.

Além disso, a ciência havia progredido e o pensamento humano adquirira novas concepções que empolgavam a mocidade literária e a conduziam à tomada de posição antirromântica.

Foi quando, repitamos, surgiu em Portugal, de 1863 a 1866, a apaixonante discussão entre realistas e românticos que receberia a denominação de *Questão Coimbrã*.

Antônio Feliciano de Castilho, cujo nome era acatado como o de mestre máximo da vida literária lusa, escreveu então o prefácio a *Poemas da Mocidade* de Pinheiro Chagas. Nessa apresentação, criticou acerbamente aqueles que fugiam das normas consagradas pelos dirigentes da vida literária lusa e, de modo especial, pelo espírito de revolta que já despontava no meio da agitada mocidade coimbrã.

Embora ambas as partes envolvidas na questão não hajam usado linguagem compatível com a verdade e o equilíbrio, a discussão entre românticos e realistas teve o mérito de contribuir para melhor conhecimento das fraquezas de ambas as partes em choque.

Antero de Quental, líder nato dessa mocidade, não se atemorizou com as críticas de Castilho e, no folheto *Bom senso e bom gosto*, revidou-as com estranha violência. Estava criado o problema, e com ele, a luta de vida ou morte entre românticos e realistas.

Participaram desse choque literário, com vivas repercussões pessoais, figuras de projeção na literatura lusa da época. E o resultado foi uma safra

de mais de 40 obras sobre o incidente que, em suas malhas, enredaria Castilho e Quental e, ainda, Ramalho Ortigão, Pinheiro Chagas, Teophilo Braga, Camilo Castelo Branco e outros.

Nessa questão, encontra-se, sem dúvida, o primeiro passo decisivo para a introdução do realismo em Portugal. O segundo viria com as tumultuosas conferências do Casino Lisbonense.

Pelo que se viu, a famosa questão parecia envolver apenas interesses pessoais feridos. Adquiriu, depois, o aspecto de questão de grupo. E, finalmente, transformou-se em debate com reflexos sobre toda a vida literária-portuguesa.

Diversas razões fizeram com que se desconhecesse, durante séculos, a verdadeira autoria de outras diversas produções portuguesas quinhentistas.

Um dos problemas mais famosos nessa matéria relaciona-se com a autoria de cerca de 900 versos de amor, atribuídos ora a Bernardim Ribeiro, ora a Christovão Falcão.

Esse problema é um testemunho da existência de outras divergências semelhantes.

Os autores que defendiam para Bernardim Ribeiro a autoria dessa obra, apresentavam, geralmente, os seguintes argumentos: semelhança de estilos, carta recheada de erros escrita por Christovão Falcão e naturalidade deste poeta, que teria nascido numa região portuguesa paupérrima em intelectuais.

Todos esses argumentos não resistiam a cuidadoso exame. Apresentavam mesmo razões de evidente fragilidade.

Os argumentos favoráveis à autoria de Christovão Falcão eram mais numerosos, além de estarem acompanhados de aceitação baseada em provas: denominação da obra, aproveitamento das iniciais do nome do poeta, depoimento contemporâneo do historiador Diogo do Couto, coincidência entre o fato constante do título primitivo da obra e um fato da vida particular de Christovão Falcão.

No Brasil, esta pendência ou *Problema Crisfal* teve, também, autores que a ela atribuíram especial cuidado. E a desejada solução foi, segundo muitos, achada, com base factual, pelo jurista e professor de português

Raul Soares de Moura (1877 – 1924). Era ele mineiro e lecionava no Ginásio Municipal de Campinas (SP). Voltando a Minas, entregou-se à política e chegou até a Presidência do Estado e ao cargo de Ministro da Marinha no governo de Epitácio Pessoa, apesar de ser apenas civil. Lecionando, antes, em Campinas (SP), examinou de modo admirável tais versos, até aquela época atribuídos geralmente a Bernardim Ribeiro.

Valeu-se Raul de valores e comparações do estilo desse escritor e o de Christovão Falcão (1518 – 1553) e chegou à inegável conclusão de que foi este o autor dos discutidos versos. Para isso, tinha conhecimentos de mestre, pois em concurso para a cadeira de português do Ginásio Municipal de Campinas, alcançou nota igual à dos outros concorrentes.

Creemos ser útil lembrar que houve, também, outras considerações a respeito da questão, mas sua solução foi achada de modo indiscutível por Raul Soares, em seu livro *O Poeta Crisfal*, Campinas, ed. 1909. É que ele buscou vitoriosamente garantir a Crisfal autoria do famoso poema lírico.

Embora de menor alcance, é a posição que encontram em outros casos de busca da matéria para divergências gramaticais. Tal realidade vem, por exemplo, do período clássico de nossa língua, como ocorre na redação do primeiro verso do soneto em que Camões canta seu delicado amor a Natércia: *Alma minha gentil que te partiste*. Nos séculos seguintes, repetiu-se, pois o uso de semelhantes decifrações. Mas, desde a metade do século XX, alterou-se até o entendimento de aceitação dos pronomes oblíquos no início de frase.

Mas não é só. Com facilidade, muitos escritores ou escrevinhadores colocaram em composições, palavras que não deixam de ser palavrões, ao todo censuráveis. E, assim, nossa língua portuguesa veio conhecendo fatores de desagregações e repelentes faltas de eufonia.

Outros problemas existem no conhecer a verdadeira autoria de discursos diversos lidos por autoridades federais e estaduais, tanto no Brasil como em outros países. São numerosos. Abrangem, quase sempre, assuntos de alta relevância. E, evidentemente, não pertencem aos governantes ou seus auxiliares que os pronunciaram. Foram escritos por *discursistas* de confiança, uma vez que os oradores não encontravam

tempo para redigi-los. As exceções são também numerosas, embora seja difícil conhecer o nome de seus redatores. E, às vezes, os beneficiários deles preferem discursar de improviso, pois têm recursos culturais de sobra para tanto. Alguns deles dão a escritores a honra de serem seus colegas em entidades culturais. Disso resultará, no futuro, a dificuldade para os historiadores deciframos quais são os verdadeiros autores de magníficas orações político-sociais. Porém, esses futuros historiadores poderão, em sua defesa, alegar a impossibilidade referida, pois *ad impossibilia nemo tenetur* isto é, ninguém é obrigado ao impossível. E essa dificuldade nos atinge, mais cedo que o esperado, eis que somos quase ignorantes nesse importante campo do saber concretizado.



## O caminho da beleza

*Dom Francisco Barroso Filho\**

Há vários caminhos que nos levam a Deus. Um deles é o caminho das expressões artísticas, também chamado “via pulchritudinis”, o caminho da beleza. O belo, que encontramos nas pessoas, na natureza, nas artes, é reflexo do Belo por excelência, que é Deus. A beleza das artes reflete a Beleza de Deus. Assim sendo, a arte é um dos caminhos mais sugestivos e eficazes para encontrar Deus.

Uma obra de arte pode ser uma porta aberta, rumo ao infinito, a uma beleza e verdade que vão além do natural, do cotidiano. Com efeito, diante de uma escultura, de um quadro, dos versos de uma poesia, ou de uma peça musical, costumamos sentir, por vezes, uma emoção íntima, ou uma sensação de alegria, de satisfação, que nos leva a crer que não estamos apenas diante da matéria – o mármore, a pedra, o bronze, uma tela pintada, um conjunto de letras ou de notas e sons musicais – mas diante de algo maior, capaz de sensibilizar o coração, de comunicar uma mensagem, de elevar a alma.

Uma obra de arte é fruto da capacidade criativa do ser humano, que se coloca diante da realidade visível, procurando descobrir o seu sentido mais profundo, para comunicá-lo, através da linguagem, das formas físicas, das cores e dos sons.

---

\* Bispo emérito de Oliveira, MG, ex-pároco de Antônio Dias, em Ouro Preto, criador do Museu do Aleijadinho, escritor e orador sacro.

A arte é capaz de expressar e de tornar visível a necessidade que o homem tem de ir além daquilo que se vê, pois manifesta a sede e a busca do infinito. Com efeito, uma obra de arte pode abrir os olhos da mente e do coração, impelindo-nos rumo ao alto.

Há obras de arte que nascem da fé e que expressam a fé. Como exemplo, podemos citar as obras de arte de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, verdadeira Bíblia em pedra sabão, espalhadas pelas nossas igrejas barrocas de Minas Gerais.

Quando visitamos uma catedral gótica, sentimo-nos como que arrebatados pelas linhas verticais que se erguem, rumo ao céu, e atraem, para o alto, o nosso olhar e o nosso espírito, ao mesmo tempo em que nos sentimos pequenos, mas desejosos de plenitude. Quando entramos numa igreja de estilo românico, somos, espontaneamente, convidados ao recolhimento e à oração. De uma maneira ou de outra, porém, somos levados a compreender que esses edifícios maravilhosos nos falam da fé de gerações que por ali passaram.

E ao ouvirmos uma peça de música sacra, executada com arte, sentimos vibrar as cordas do coração, ao mesmo tempo em que a nossa alma se sente dilacerada e impelida a dirigir-se a Deus.

Com efeito, quando ouvimos um concerto de músicas de Vivaldi e de Bach, exemplo de luminosidade e de beleza que transmite serenidade e alegria, somos levados a concluir que só pode ser Verdadeiro e Belo Aquele que inspirou toda aquela beleza de arte àqueles grandes compositores que souberam exprimir, de maneira irresistível, a beleza da fé, a beleza de Deus.

Quantas vezes as expressões artísticas foram ocasiões para muitas pessoas se lembrarem de Deus, para levá-las a rezar, para levá-las à conversão do coração! Paul Claudel, famoso poeta francês, converteu-se ao catolicismo durante a Missa de Natal, na catedral de Notre Dame de Paris. Ele havia entrado na igreja, não por motivo de fé. Muito pelo contrário, procurava argumentos contra os cristãos. Mas, ao ouvir o cântico do *Magnificat*, a graça de Deus o tocou e ele sentiu a presença d'Aquele em quem, até então, não acreditava.

Encontramos, por toda parte, tesouros de arte que exprimem a fé e nos exortam a nos relacionarmos com Deus. Precisamos redescobrir a importância deste caminho, a "via pulchritudinis", o caminho do belo, o caminho da arte, que nos leve à oração e à relação viva com Deus.

Que as nossas visitas aos lugares de arte não sejam apenas ocasião para um turismo cultural, mas que se tornem também um momento de graça, de estímulo, para refortalecer o nosso vínculo e o nosso diálogo com Deus.



O conto mineiro

## Manuel Lúcio

Afonso Arinos\*

Trabalhado de dores, com a ruga da fronte aprofundada pelo pensar fixo – refolho onde descobria o observador talvez a mágoa dorida, a tensão do espírito em desfibrar um sentimento radicado – era ainda elegante como um jovem xeque beduíno, no seu palor amorenado, na morbidez dos olhos pardo-escuros, na vibratilidade do corpo esbelto e no luto negro dos cabelos.

Vagava pelos campos – campeiro que era – em seu pangaré feroso como um *mustang* do México, açulando-lhe, só com o retinir das esporas de ferro batido, o ardor na perseguição do touro selvagem até dentro dos algares que abeiram o rio. E assim cavalgado, com o chapéu de couro macio ourelado de marroquim e cheio de bordaduras na copa; o jaleco estreito e curto, deixando a descoberto o talim amarelento de onde pendia o terçado robusto; as amplas botas de couro de sucuri – era casquilho, deveras, o filho de José Paes, deste que, havia 30 anos, se metera com outros bandeirantes até àquelas regiões que o rio das Almas banha.

Ainda não havia cessado a fama descobridora dos arrojados aventureiros, e o seio da terra gemia fundo com o zum-zum desse formigueiro, que se alastrava no subsolo, à procura das folhas preciosas do ouro.

---

\* Dados biográficos no final do texto.

Abriam-se pórticos, gigantes nas fraldas das serranias, arcadas majestosas se rasgavam, e uma luta épica travava-se aí entre estes heróis obscuros, e a rigidez impenetrável das fragas – temerosa, perseverante, cheia de heroísmo essa peleja, onde os titãs eram homens como nós outros, desaparecendo esquecidos, apenas lembrado o seu porfiar constante pelos despojos cheios de magnitude que se nos deparam nas viagens pelo interior:

– Já, então, uma aldeia se ia formando, iam-se estabelecendo os mais ricos e uma ou outra fazenda – tal a de que vamos falar – erguia-se ridente entre as campinas alfombradas – branca, ouriçada de cruzeiros na capelinha rústica e nos currais, semelhando na perspectiva azul alguma nau capitânia pojada no remanso de uma baía.

Uns coqueiros de indaiá, uma gameleira arrochando com suas raízes-tentáculos os moirões, a frente da casa alpendrada, o oratório de cor nebulenta na sala de jantar um pouco escura, bancos grosseiros de madeira com altos recostes – tudo austero, meio claustal, até o lenço de seda que, lançado à maneira de capuz de burel, emoldurava um rostozinho moçárabe, sadio e fresco como o dessas hebreias juvenis que trazem os pintores em suas telas sobre o grande êxodo do Egito.

O sr. guarda-mor das minas, Vasco Antônio Fernandes, sua esposa Emerenciana de Jesus Corrêia Fernandes e sua filha única, d. Barbara – a Barbinha – segundo o hábito antigo, estavam reunidos no alpendre, de palito à boca os velhos, saboreando o pospasto de há pouco, à hora em que os vaqueiros, revezando-se de dia em dia, trazem ao curral as manadas de vacas e os lotes de éguas a serem inspecionados pelo dono.

Uma nuvem pulverulenta ergueu-se ao longe, no carreiro que cintava a encosta como um talabarte polifênico, e o bando resfolegante de animais apareceu daí a pouco; pinoteando, relinchando, com os olhos esbraseados, de tropel pela porteira a dentro. Mais atrás, tangendo de longe a cavallhada, vinha o Manuel Lúcio, a cavalo, de laço à garupa e um bacamarte atravessado sobre o bico da sela.

– Que é do Camurça?

– Ficou no logradouro.

– Meu cavalo não o vejo nunca, retrucou a Barbinha; nem sei se essa gente trata dele.

– Espirrou do lote quando eu juntava os outros, e eu só não podia ter mão em fados ao mesmo tempo, tornou o campeiro.

– É assim sempre.

Tendo vindo no bando de Vasco Fernandes, ao tempo da expansão dos filhos de Piratininga, ligara-se-lhe para sempre José Paes, até que, morrendo acidentalmente, deixou ainda criança o filho aos cuidados do amigo.

Criado em meio desse labutar, tendo ainda nas veias o cáldido sangue de sertanista, inteligente e ativo, porem taciturno, captara Manuel Lucio Paes a inteira confiança do guarda-mor; administrava-lhe a fazenda com dedicação e fazia o serviço do campeiro que, no entanto, é estimado pelos próprios fazendeiros e seus filhos, os quais não julgam indigno de si o correr os campos, varar os boqueirões e tabuleiros, de laço à garupa, ferrão em punho.

Nos seus vinte e três anos, a alma se lhe desabotoara generosa e austera, aferrada aos antigos princípios de honra cavalheiresca, de um melindre delicadíssimo.

Insultado, por dez que fosse, julgava-se obrigado a tomar desforra ali mesmo.

Professava um respeito religioso por tudo quanto lhe vinha dos ascendentes – usos e palavras, fatos e ações. Os amigos de seu pai eram os seus próprios, e julgava-os um prolongamento da pessoa querida que já levava a morte.

Na defesa e cuidados da fazenda do guarda-mor, diria como D. João de Castro – “por uma pedra da fortaleza d’El-Rey, arriscaria um filho”.

Altivo, orgulhoso, mas tímido nos modos, não sofria seu orgulho que alguém o achasse ridículo, a ele, Manuel: eis porque era taciturno, pouco amaneirado e cheio dessa original timidez, onde por força havia desconfiança.

Às vezes, quando o embalava o ritmo cadencial da marcha a cavalo nas longas excursões pelo campo, cantarolava a meia voz, com os olhos perdidos no espaço, uma trovazinha do Sertão:

*Morena, meu bem, morena,  
Morena de meu amor!  
Porque assim você me engana  
A fingir-me esse rigor?*

E sofria – o Manuel Lúcio; torturava-se por introversão, analisando sua vida de uns anos para cá, desfibrando os sentimentos radicados, distendendo-os, como se quisesse com o duro plectro de sua análise ferir as cordas dessa guzla suspirosa. Tirava, em suas excogitações, o aparelho da ferida para examiná-la com o bisturi de um raciocínio feroz; encadeando os fatos, revolvía-os, escarpelava-os, e a ferida se agravava, e acentuava-se a dor moral, e a alma, estrangida, porejava o soro de um sofrer cruciante.

Criado aí, no meio dessa natureza selvática, crescido ao sopro de um ar puríssimo, robustecido com os hábitos tonificantes do sertanejo, livre como o enorme espaço despovoado por onde podjá bater a pata de seu corcel, e que, à força de ser grande, lhe parecia indefinido, não podia deixar de ser independente, pois não encontrava tropeço à sua liberdade, senão no que lhe viera enraizado por herança, temperamento e educação – e isso era o respeito, a obediência a seu pai, à pessoa deste prolongada na daquele que amara e venerara em vida.

Quando se lhe desabrochou a mocidade, tão cheia de louçania, era natural que lhe rebentasse no seio o amor, como no favo maduro do jataí o delicado mel.

Prendera-o a filha do guarda-mor, com seu rostosinho moçarabe, fresco e viçoso, seus olhos buliçosos como dois potrinhos bravos, o nariz um pouco recurvado e os lábios finos, seu tanto arqueados, trazendo a um canto estampada como que a expressão de um desprezo eterno.

A expressão de um desprezo eterno! Por ele, para ele? Ignorava-o: Amá-lo-ia? Não era crível.

– “É um és-não-és soberba”, dizia ele. – “E eu”, pensava, “estou como quem passa um fundo grotão sobre o tronco da umbaúba que a ventania derrubou: ora pendo praqui, ora prali, lutando no ar, procurando o equilíbrio, e assim até vencer a perigosa pinguela, vingando a barranca oposta. Mas esta, não a encontro, por desgraça!

“Dizer-lhe tudo... e que pensaria ela? Apodava-me de especulador. O pai tem-me confiança; mais confessar-lhe... e o ridículo do dia seguinte, quando ela soubesse? Não sei; nunca me deu provas; não posso tentar sem passar por doido para uns, atrevido para a outra. É o diabo! Não posso! E, no entanto... Qual, não era nada; estou treslendo. Mas...”

E o orgulho, o amor, a altivez, a dedicação aos princípios, como quatro guerreiros esforçados, mediam-se, mediam-se, antes de travar-se a luta.

Houve um levantamento de mineiros – índios e negros, insuflados por alguns despeitados contra o guarda-mor: rixas que sempre houve, e muitas, no coração do Brasil; ferozes lutas de famintos que eram, mas da *auri sacra fames*.

Avisado logo, aprestou-se Vasco Fernandes para a defesa, pois a gente vinha alvoroçada,

Manuel Lúcio, com vinte companheiros, postou-se em uma cerca, no flanco esquerdo da casa, junto dos paióis, cortelhos e celeiro, onde mais dano poderiam fazer os amotinados. A casa estava em armas, o alpendre transformado em baluarte, e uma descarga de mosquetaria recebeu os assaltantes.

Depois de fogo parte à parte, um bando destes consegue meter-se no paiol pelos rombos que fizeram na parede a machado.

Manuel Lucio estava na outra extremidade, sustentando o embate do grosso do grupo que para aí se destacara a ocupar-lhe atenção. Súbito, começaram as balas a varejar a casa da fazenda, arrebatando algumas janelas laterais. Abrigados no paiol, que só da parte de fora era murado, sendo a frente interior formada de vigas de paus a pique unidas, pelas frinchas do madeirame assentaram as armas e faziam um estrago terrível.

Tendo já arrebatado janelas com sucessivas descargas de clavinote, iam retirar-se lançando fogo ao paiol para caírem, depois, sobre o grupo de Manuel Lúcio, quando surge este do lado esquerdo dos sitiados entrincheirados, rompe um lado do madeiramento com dois negros robustos e dá sobre os índios que aí estavam deitando por terra três a golpes de terçado e obrigando os outros a evacuarem o paiol pela abertura que haviam praticado na parede de fora.

No meio da luta, recebe um tiro, que o prostrou em terra mal ferido. A custo, levantou-se, ordenou rápido a tapagem do rombo com couros e pedras e não pôde mais continuar no posto, sendo, então, conduzido a braços para o corpo da fazenda.

Entretanto, a pólvora de cá era em grande quantidade e os assaltantes, desanimados com a tenaz resistência, abandonaram a empresa, deixando cerca de trinta mortos no campo.

Três dias, depois – incendia-lhe o corpo a febre – caíra a fazenda no estado de quietação costumeira, e a justiça bárbara daqueles tempos e lugares havia chamadô a si os vilões revéis.

Manuel Lucio desvairava; às vezes, entre o leve sussurro das casas onde há doentes graves, entre o ciciar das vozes segredando-se, o canto estridulo de um galo a espaços e o ladrido de um cão ao viandante que se aproxima, o ferido cantarolava, em seu delírio, a trovazinha sertaneja:

*Morena, meu bem, morena,  
Morena de meu amor!  
Porque assim você me engana  
A fingir-me esse rigor?*

Morreu.

E depois, muito depois, quando, pelo carreiro que cintava a encosta ao longe, soava magoadá a voz de um vaqueiro que se recolhia, dizendo – morena, meu bem, morena! – os olhos de Barbinha, buliçosos como dois potrinhos bravos, amorteciam-se, como se passara diante deles a asa branca de uma saudade, ou o mesto crepúsculo de um remorso.

### Dados biográficos

Afonso Arinos de Melo Franco nasceu em Paracatu (Minas Gerais), a 1º de maio de 1868, filho de Virgílio de Melo Franco e de Ana Leopoldina de Melo Franco. Faleceu em Barcelona, a 19 de fevereiro de 1916.

Os estudos preparatórios tiveram lugar em São João del-Rei e no Ateneu Fluminense, do Rio de Janeiro.

Em 1885, iniciou o curso de Direito em São Paulo, manifestando, desde logo, sua inclinação para as letras, escrevendo alguns contos.

Depois de formado foi com a família para Ouro Preto, capital da Província de Minas Gerais, passando a lecionar História do Brasil.

Foi um dos fundadores da Faculdade de Direito de Minas Gerais, onde lecionou Direito Criminal.

Afonso Arinos teve vários trabalhos publicados, na década de 1890, na *Revista Brasileira* e na *Revista do Brasil*.

Foi eleito em 31 de dezembro de 1901 para a Academia Brasileira de Letras na vaga de Eduardo Prado.

Em viagem à Europa, adoeceu no navio e veio a falecer em Barcelona em 19 de fevereiro de 1916.

Distinguiu-se Afonso Arinos em nossa literatura como um contista de feição regionalista, fato comprovado pelos seus livros *Pelo sertão* e *Os jagunços*. Escreveu, também, o drama *O contratador de Diamantes* e *O mestre de campo*. Depois de sua morte foram publicados *Lendas e Tradições Brasileiras* (1917) e *Histórias e paisagens* (1921). Em 2005 a ABL reeditou *Pelo Sertão*.

Da obra de Afonso Arinos e de seu estilo escreveu Lucia Miguel Pereira: “Possuía a qualidade mestra dos regionalistas: o dom de captar a um tempo, repercutindo nas outras, prolongando-se mutuamente, as figuras humanas e as forças da natureza”.



## Meu pai foi um livro\*

Ana Cristina Couto Moreira\*\*

Agradeço a honra que esta Academia me confere, dando-me a oportunidade de falar um pouco sobre Vivaldi Moreira em seu centenário de nascimento.

Não possuo a erudição dos que me precederam nesta Universidade Livre da Academia Mineira de Letras. Discorrerei apenas com a voz do coração sobre o pai que foi Vivaldi Moreira – um pai extremamente amoroso, provedor, austero e, quando a ocasião assim o exigia, severo.

Para tanto, procurei também seguir o conselho de Cícero, em seu *Orator*, segundo o qual os pequenos casos se tratam com simplicidade; os medianos, com atrativos; e os grandes, com nobreza.

Nas primeiras lembranças que tenho de meu pai, estou sentada em seu colo na biblioteca da rua Professor Morais. O jornal *Estado de Minas* está aberto em suas mãos. Ele tentava, então, me alfabetizar com um método bem peculiar, talvez aprendido quando criança na sua adorada Fazenda do Tanque. A sistemática consistia em, primeiramente, assoprar em meus ouvidos uma letra do alfabeto. Dita a letra A, por exemplo, meu pai me perguntava, cantando: “Ô Cristina, que letra é esta?”. Ao que eu respondia: “É o A!”. Foi assim com todo o alfabeto.

---

\* Palestra pronunciada na Universidade Livre da AML no dia 4 de outubro de 2012.

\*\* Funcionária pública, filha de Vivaldi Moreira.

Quando eu já reconhecia as letras, a cantoria parou. Passamos a juntar duas letras, vogal e consoante. O método deu tão certo, pai e filha empenhados na tarefa, que não demorou muito para que eu, um belo dia, lesse, com muito vagar: “*Es-ta-do de Minas*”. Ele, desconfiado de que eu poderia ter gravado o nome do jornal, pediu-me que lesse a manchete da página, a qual também li, tartamudeando as palavras. E aí foi uma festa! “Cristina, você está lendo!” – ele exclamou.

Meu pai foi para mim uma espécie de Mestre Higgins, o conhecido personagem do *Pigmalião*, de Shaw, que ensinou Elisa a falar o inglês da norma culta.

Fui, então, introduzida no mágico mundo da leitura, naquela biblioteca ensolarada e com estantes azuis, clarinhas, onde havia livros pelos quais passava sempre minhas mãos, pensando que leria cada um deles. As capas me seduziam. Eram, em sua maioria, muito bonitas. O amor que Vivaldi tinha por seus livros o levava a embelezá-los. Quando não possuíam uma capa digna, ele próprio as confeccionava, ou mandava encaderná-los no Bené, legendário mestre na arte de bem cuidar dos livros.

Vivaldi manuseava seus livros com cuidado, como se fossem xícaras de porcelana chinesa. Aprendi a ter o mesmo cuidado com os meus, e a dar-lhes o mesmo tratamento *vivaldiano*. Era um cuidado, no entanto, que não excluía o ímpeto de sublinhar a lápis ou caneta as passagens que mais tocavam meu pai, ou de fazer comentários nas margens, ou mesmo de corrigir erros de ortografia na folha impressa. Não surpreendentemente, são ímpetos que também herdei...

Havia volumes que me fascinavam apenas porque suas capas eram mágicas. Foi o caso de um livro intitulado *A luz do outro quarto*, em cuja capa havia um homem solitário, vendo a vida da casa ao lado. Nunca li o romance, mas sofria por aquele homem magro e triste, que me enchia de medo. Outras capas me encantavam pela beleza, com suas cores azuis e douradas, vermelhas e verdes. Havia, enfim, capas de todas as formas, a vestir os livros quase infinitos que compunham a babel livresca de meu pai.

Fui uma menina privilegiada, que penetrei um universo muito peculiar desde cedo. Já na infância os livros me faziam companhia. Minhas leituras eram criteriosamente escolhidas por meu pai, que pousava verdadeiras joias em minhas mãos. Cito como exemplo um livro delicioso, que toda criança deveria ler: *A maravilhosa viagem de Nils Holgerson*, de Selma Lagerlöf.

Para o regozijo de Vivaldi, abracei a leitura, um hábito que solidificou meu espírito e moldou meu caráter.

A disciplina foi outra virtude que ele me incutiu. Foi imposta desde os tempos de criança, tendo se intensificado na adolescência. Lembro-me de umas férias escolares em que ele me acordava cedo para lermos, de fio a pavio, o ensaio do historiador Werner Jaeger, *Paideia*, um calhamaço de umas 900 páginas! No começo da leitura cheguei a trapacear, pulando alguns parágrafos. Enquanto eu lia, Vivaldi encapava outros livros e eu julgava, inocentemente, que ele não perceberia minha artimanha. Pura ilusão. Em determinado momento, ele disse: “Isso não tá fazendo sentido, minha filha... Você está pulando a leitura do texto integral!”. Envergonhada, resignei-me a fazer a leitura total, sem truques. Aos poucos, comecei a gostar do que lia. O livro abrange toda a Antiguidade grega, e as poucas palavras que sei em grego foram aprendidas por meio das leituras matinais do *Paideia*... Cheguei até a recitar um poema em grego que, a pedido do meu pai, declamava para seus amigos.

Mas seria injustiça evidenciar apenas as inclinações intelectuais de meu pai. Ele sempre cultivou, paralelamente, um mundo lúdico!

Todos os domingos, ele levava minha irmã Maria do Céu e a mim ao Parque Municipal. Andávamos em quase todos os brinquedos, enquanto ele nos observava. No final, sempre ganhávamos um balão colorido que eu soltava para vê-lo alçar voo até o infinito, como se eu quisesse, já naquela idade, explorar outras terras.

Depois da ida ao parque, voltávamos para casa, onde eram tradição os almoços dominicais. Minha mãe nos brindava com refeições caprichadas, deliciosas. Poucas vezes nos sentamos àquela mesa sem algum conviva. Nossa casa sempre foi morada de portas abertas, onde viveram muitas pessoas, parentes e amigos, a contar com a solidariedade dos meus pais.

A comunhão, aliás, foi uma das grandes características de meu pai. Partilhou seus saberes, sua mesa, seu amor. Deus dá os instrumentos, mas a decisão de usá-los, ou não, cabe a cada um. Vivaldi usou seus dons em benefício de sua comunidade. O prazer de sua vida foi partilhar o que conseguia amealhar.

Lembro-me de um quadro pequeno, em que havia um cavalo branco e uma lua. De vez em quando, meu pai o colocava à minha frente, dizia umas palavras mágicas e, de trás do quadro, aparecia um bombom. Mas era sempre somente um! À medida que fui crescendo, comecei a não me contentar apenas com um: pedia ao cavalo outro bombom. Vivaldi dizia que o cavalinho só concedia um pedido. Com o passar do tempo, passei a desconfiar seriamente do cavalinho pão-duro e a entender que, talvez, não fosse o cavalinho quem me regalava com as guloseimas...

Em vão tentei achar esse quadro tão significativo. Mas, no ano de seu centenário, Vivaldi me concedeu uma bênção, um tipo de resgate. Em viagem à Espanha com Pedro Rogério, meu irmão, e com Yara, sua mulher, achei uma gravura similar em Sevilha. Entrei em uma loja e deparei com meu tesouro! Conte o caso ao senhor que me atendeu – eu, debulhada em lágrimas, com o coração aos pulos – e ele, vendo minha emoção, fez um belo embrulho e ainda me cobrou a metade do preço!

Hoje entendo a razão pela qual meu pai sempre me dava apenas um bombom, um chocolate. Vivaldi tinha um caráter pedagógico. Sabia que valorizamos mais o que temos, quando as posses se reduzem ao essencial. E ele sempre foi avesso ao consumismo. A propósito, gostava de citar Madame Curie sempre que minha irmã e eu pedíamos dinheiro para roupas e sapatos novos. A frase era a mesma: vocês precisam se espelhar em Madame Curie, que só tinha um vestido! Para comprovar o fato, me deu a biografia da eminente cientista para ler. Fiquei empenhada em descobrir, por meio da leitura, se, de fato, a pobre mulher só tinha mesmo um vestido. Nada ficou comprovado. Li apenas que, em um jantar feito em sua homenagem, ela, vestida simplesmente, proferiu a seguinte frase ao marido: “Ah, Pierre, se possuíssemos apenas um dos colares que essas damas ostentam, quantos avanços nossas pesquisas teriam!”.

Foi minha mãe quem pôs fim a essa cantilena do meu pai. Um dia, tendo ele proferido sua máxima sobre Madame Curie, Brante finalmente redarguiu: “Vivaldi, nem Nossa Senhora possuiu um só vestido!”. Não ouvimos mais o célebre argumento *vivaldiano* sobre os hábitos monásticos de Marie Curie.

Passemos, agora, à adolescência. Certo dia meu pai me chama ao seu gabinete, em que só penetrávamos quando chamados. Se a porta estivesse fechada, era sinal de que estava escrevendo ou estudando, e todos nós respeitávamos essa lei. Entro no gabinete e ouço meu pai dizer o seguinte: “Cristina, você está namorando um moço que possui mãos pequenas, com dedos pequenos e gordos. Isso é péssimo sinal. Homens com mãos desse tipo não servem para casar. Geralmente, não são bons maridos”. Eu, estática, sem saber de onde ele tinha tirado tal conclusão. Mas o tempo me mostrou que ele tinha razão! Depois disso, antes de namorar, dava uma conferida nas mãos do pretendente...

Quando meu filho nasceu, eu, aliviada, mostrei ao meu pai as mãozinhas do Pedro Henrique: “Papai, eu disse, ele tem suas mãos, e sei que vai te puxar!”. Parece que a profecia está dando certo. Imagino que Vivaldi aprovaria os caminhos do neto, que é Terceiro Secretário no Itamaraty.

Quando ingressei no Tribunal de Contas, tive a oportunidade de conviver com o outro lado de meu pai, aprendendo com ele novas lições. Foi lá, laborando ao seu lado por algum tempo, que obtive inesquecíveis aulas de humanidade. Aprendi a virtude da compaixão pelo próximo, ao testemunhar a bondade e compreensão nutrida por funcionários que atravessavam alguma dificuldade na vida. Aprendi, também, que o excesso de direito se torna injustiça, pois a técnica por si só não salva a sociedade.

O tempo foi passando. O inverno de meu pai chegou e com ele aprendi mais e mais lições. Nossa posição ficou um pouco invertida, passei de apoiada a apoiadora.

Durante sua doença, nossa intimidade aumentou, tomou outro viés. Eu precisava ser mais forte, transmitir-lhe confiança de que ele ainda viveria muitos anos. Nossa última saída foi depois de um exame no

Hospital Mater Dei. Durante a ultrassonografia, vi claramente o que ele não viu. Com a ajuda da médica, que atendeu a meu pedido para ocultar a verdade, meu pai saiu à rua confiante. Fomos até a Livraria do Amadeu, onde ele comprou alguns livros. Um deles foi o último que ganhei das mãos de Vivaldi: *As grandes amantes da humanidade*. Depois, comprou uma carteira nova e fomos para a Professor Moraes. Ele, muito aliviado; eu, completamente arrasada, mas com o melhor dos sorrisos.

A partir daí passei muitas noites em claro, segurando sua mão. Ele me dizia que, daquele jeito, minha mão colada à dele, a morte não se atreveria a levá-lo. E foram nessas noites que ouvi confissões, histórias interessantíssimas. Ele falava até quase ao alvorecer, quando finalmente se sentia seguro para dormir.

Durante sua enfermidade, manteve-se ativo. Fazia suas leituras com a fiel Marília e com alguns de seus parentes. Sabia dos vencimentos das contas, do saldo bancário, das notícias da política. Recebia amigos na nossa casa, mantinha uma vida normal. Chegou a dar posse a Aloísio Garcia nesta Academia. Na Professor Moraes, empossou Fabio Doyle e, por fim, Murta Lages.

Inevitavelmente, veio a fase terminal da doença. Foi quando ele compreendeu que estava partindo. Desde então meu pai não mais pronunciou uma palavra. O silêncio foi total! Acho hoje que, dentro desse silêncio, ele encontrou um bem precioso. Talvez tenha aproveitado para refletir, repassar toda sua existência meditando sobre os projetos que realizou e os que não iria realizar.

Meu pai, em suma, foi um guerreiro, deixando para todos nós um legado inesquecível, disseminando em seus filhos e netos a sede de saber e de realizar os sonhos. Foi, afinal, um sonhador e um realizador – e essas duas facetas estão aqui concretizadas nesta sede e neste anexo!

Há poucas semanas, em conversa com minha madrinha, tia Terezinha, irmã de minha mãe, ela perguntou-me como eu definiria meu pai. Após várias conjecturas minhas, ela sentenciou em voz altaneira: “Seu pai foi um LIVRO!” Concordo com minha madrinha, mas faço uma pequena correção: ele não *foi* um livro, ele *é* um livro. Um livro que estamos continuamente a ler e que talvez esteja mais vivo do que antes, pois seu

legado evolui a cada dia. Tenho a certeza de que, agora, Vivaldi Moreira está aqui, alegre e risonho, vendo sua caçulinha falar nesta solenidade.

Para terminar, cito as palavras de seu escritor preferido: Miguel de Unamuno: “Inoculamos o vírus da eternidade em quem amamos”. Foi o que Vivaldi Moreira fez com sua família, com seus amigos, com seus livros e com sua tão amada Academia.



## As origens da Língua Portuguesa

*Maria José Ladeira Garcia\**

Os diversos idiomas que representam continuações do latim são as chamadas línguas neolatinas, novilatinas ou românicas. Isto porque o Latim se dialetou em contato com diversas outras existentes nos territórios conquistados e dominados pelos romanos em épocas diferentes. Nossa língua é continuação do Latim, que por sua vez, constitui ramificação da grande família linguística indo-europeia ou árica, existente há cerca de cinco mil anos antes de Cristo. Os historiadores localizam em época assim remota um povo que se convencionou chamar Árias, praticamente desconhecido mas cuja existência os especialistas provaram através dos estudos linguísticos, das religiões comparadas e da ciência antropológica.

Naqueles tempos, os povos não tinham a facilidade de locomoção de que hoje dispomos; mas, em compensação, tinham o mundo à disposição. Viviam como nômades, à procura de melhores paragens. Assim é que legitimamente aceitamos a hipótese do estabelecimento dos Árias na península itálica, suplantando os povos ali residentes e, com eles, os idiomas locais. Uma vez ali implantado o indo-europeu, o tempo e circunstâncias diversas se encarregaram de executar as transformações inevitáveis. Assim é que a transformação do indo-europeu, deu origem ao grego, itálico, céltico, báltico, eslavo, germânico e albanês. Do grupo itálico surgiram várias outras línguas, predominando o osco, o úmbrio e

---

\* Professora universitária, reside em Leopoldina (MG).

o latim. Este, seguindo o processo normal – dividir para crescer – ramificou-se nas chamadas línguas românicas que abrangem também a nossa.

O latim, a princípio tosca língua de rudes pastores e pobres agricultores, originou-se no Lácio, região às margens do Tibre. Era uma língua bastante homogênea, dada a pequena extensão territorial em que era falada. Mais tarde, expandiu-se por toda a península, suplantando as demais línguas existentes.

Com o crescimento político e econômico do povo que a falava, estendeu-se por vasta área da Europa central e meridional, atingindo considerável parte da África setentrional. Com o crescimento do Império Romano, ampliaram-se os domínios da língua latina. Quando entrou em decadência o poderio de Roma, o latim já estava tão bem arraigado que de nada valeram as tentativas de sobrevivência por parte dos idiomas locais e a oficialização de outros idiomas por parte de novos conquistadores. A atuação dos idiomas locais e a entrada em cena de novos serviram unicamente para amoldar o latim às condições da vida regional, no sentido de constituir uma nova língua, unificada, acessível a todos. Deste modo, os falares dos outros conquistadores contribuíram apenas para o aumento do contingente léxico e os idiomas locais, em ação mais profunda, constituíram uma espécie de substrato linguístico, fazendo com que o latim tomasse um rumo diverso em cada região no decurso da sua evolução.

Notemos, todavia, que as línguas locais não são os únicos fatores responsáveis pelas diferenças encontradas hoje entre as línguas românicas.

As circunstâncias que determinaram tal diferenciação são múltiplas e várias, merecendo atenção a diferença existente no próprio latim, levado para as regiões conquistadas em épocas diversas.

Outra causa responsável pela divergência hoje constatada entre as línguas românicas, provenientes de uma fonte única, foi a ruptura do contato dos diversos povos com as atividades culturais e políticas de Roma. Com o desmembramento do Império Romano, cada povo antes subjugado tendeu a tornar-se senhor único de seu destino.

Que seja o português uma continuação histórica da língua latina não resta dúvida. Devemos, todavia, distinguir as modalidades do idioma que deu origem ao nosso. Ainda hoje, o latim é estudado nas escolas. Mas, é o *latim clássico*, o idioma em que os grandes gênios literários do Século de Augusto lapidaram suas obras imortais, os monumentos da Literatura Latina, como a *Eneida* de Virgílio, as *Catilinárias* de Cícero. O latim que nos interessa aqui é diverso. Havia o Latim clássico, o *Sermo eruditus*, língua apenas escrita e usada pelos escritores clássicos.

O povo romano, o vulgo, falava um latim sem cultura, conhecido sob diversas denominações: *sermo vulgaris*, *sermo castrensis*, *sermo rusticus*. O *sermo castrensis* apresenta ligeira diferença do *sermo vulgaris*. Este é falado pelas massas populares. Aquele é o mesmo idioma das massas corrompido pela gíria da soldadesca romana. Além do *sermo eruditus* e do *sermo vulgaris*, havia duas outras modalidades de latim: *Baixo Latim* e *Latim Bárbaro*. O Baixo Latim também era dotado de certa cultura. Uma espécie de traço de união entre o clássico e o popular. É chamado também *Latim Eclesiástico*, porque dele se servia a Igreja Católica nos sermões e orações e dele se serviu São Jerônimo na redação da Vulgata, tradução da Bíblia. O latim bárbaro era o próprio latim clássico fortemente deturpado pelos tabeliães na transcrição de documentos oficiais.

O que nos interessa aqui são as duas grandes modalidades do latim falado em Roma. Os letrados falavam uma língua culta: era o *latine loqui*. O povo, os soldados, os comerciantes e os diversos componentes da classe média falavam uma língua mais simples, popular: era o *Romance*, *romanice loqui*. Entre os dois linguajares havia diferenças profundas no campo da fonética, do vocabulário, da morfologia e da sintaxe. No domínio da morfologia e da sintaxe houve transformações nos casos, nas declinações, nos verbos, nas conjugações e na construção das frases.

Quando as legiões romanas se transferiam, era o latim vulgar que as acompanhava. Estabelecendo-se na Península Ibérica, ali foi introduzido o romance, o *romanice loqui*, o modo romano de falar, o latim popular. A penetração romana na Península Ibérica se deu no terceiro século antes de Cristo, com o objetivo de frear a expansão cartaginesa. Em 197 antes

da nossa era, a Hispânia tornou-se oficialmente província romana. O latim ali encontrou outras línguas mais ou menos fortes, uma vez que outros povos de procedências diversas já se tinham estabelecido na região. Era o celta que predominava. Mas, celta e latim possuíam um certo grau de parentesco, já que ambos os idiomas provinham da mesma família linguística: o indo-europeu. Sendo o latim a língua do conquistador, o mais forte, e tendo afinidade com a língua predominante na região, devia forçosamente prevalecer.

Outro fator decisivo em favor do latim era a inegável superioridade cultural de Roma. Os peninsulares aceitaram com relativa facilidade a língua que se lhes apresentou como veículo de uma cultura superior. Ainda hoje encontramos em Portugal, como em outras regiões dominadas pelos romanos, obras e monumentos testemunhando a grandeza do poder e da cultura romana e o esforço de Roma no sentido de tirar aqueles povos do primitivismo, levá-los à unificação e a melhores condições de vida.

Ante tais fatos, a Península tinha que se romanizar. E romanizou-se. O latim se alastrou rapidamente por vastas áreas. Os povos conquistados assimilavam-no, vendo, nele, um sinal de cultura superior e um meio de entrar em contato com a Metrópole. Não era, evidentemente, o latim das classes intelectualmente privilegiadas. Era o latim popular, o romanceiro (de romance, proveniente do advérbio *romance*, isto é, romanicamente, à moda romana).

Os povos bárbaros invadiram a Península após a ocupação romana e, embora vencedores, aceitaram a língua dos vencidos, já bastante alterada. Os árabes invadem a Península, no século VIII e tornam oficial a língua árabe. Foi inútil. O povo continuou a se expressar em romanceiro. Quando D. Afonso Henriques esmaga os últimos redutos árabes em 1139, e proclama Portugal independente de Castela em 1143, o romanceiro já era língua generalizada na área que corresponde ao Portugal de hoje. Formou-se primeiramente no norte, expandindo-se em seguida para o sul, à medida que o território ia sendo conquistado aos mouros.

A princípio, o romanceiro era um só em toda a faixa ocidental da Península. Com a independência de Portugal, a Galiza ficou pertencendo

à Espanha, havendo uma cisão no romanceiro, o que determinou a formação de dois idiomas: o galego e o português. No início do século IX, o romanceiro lusitano já começa a aparecer nos documentos redigidos em latim. No século XI, os documentos redigidos em latim bárbaro eram invadidos por palavras já bem portuguesas, o que denota a existência da nossa língua naquela época, embora fosse apenas falada.

No século XII, então, surgem os primeiros documentos redigidos inteiramente em português. No fim do século XII ou início de século XIII, aparece a primeira composição literária de nossa língua: A RIBEIRINHA, cantiga de amor do trovador Paio Soares. Segundo Carolina Michaelis, esta obra apareceu em 1189. De acordo com estudos mais recentes, surgiu em 1209.

### Registro final

Como língua, o português derivou-se do latim vulgar, influenciado, evidentemente, pelo latim bárbaro. O romanceiro lusitano nada mais foi senão o estado de transição entre o latim e o português. Qualquer dúvida a fosse respeito desaparece quando confrontamos textos do Português atual com textos do romanceiro do século XII e do latim vulgar. Hoje, é possível reconstruir o itinerário da grande maioria das nossas palavras no decurso da sua evolução, partindo da forma atual e retrocedendo até atingir o latim vulgar. Existe também muita afinidade entre a sintaxe portuguesa e a do latim vulgar. A meu ver, português, o idioma “em que Camões chorou no exílio amargo o Gênio sem ventura e o Amor sem brilho”, proveio do latim vulgar, do latim do povo da campanha romana, influenciado pelo latim bárbaro e pelo linguajar de outros povos, sobretudo na formação do vocabulário, e representa a “última Flor do Lácio, inculta e bela”, “a um tempo esplendor e sepultura”.

## Bibliografia

- SILVEIRA BUENO: *A Formação Histórica da Língua Portuguesa*.  
 SERAFIM DA SILVA NETO: *Manual de Filologia Portuguesa*.  
 ISMAEL DE LIMA COUTINHO: *Gramática Histórica da Língua Portuguesa*.  
 NESTOR DELVAUX: Coleção “Língua e Literatura Brasileira” – 5º volume.  
 GLADSTONE CRAVES DE MELO: *Iniciação à Filologia Portuguesa*.  
 VÁLTER WEY: *Língua Portuguesa – Curso Colegial – 1º volume*.  
 ROCHA LIMA: *Português Colegial – 1º volume*.  
 GUIMARAES CORRÊA: *Programa de Vernáculo – Ciclo Colegial*.  
 PROF. OILIAM JOSÉ: Anotações tomadas durante as aulas de Literatura.



## Lygia Clark, Hélio Oiticica: diálogo brasileiro\*

Daisy Pinto Ribeiro\*\*

Quando em 1954, através de uma série de experiências que se inscrevem no prolongamento das reflexões de Mondrian e Malevitch, Lygia Clark consegue eliminar a moldura do quadro, integrando-a na composição, ela é ainda uma artista quase debutante, pois sua primeira exposição data de 1952. Entretanto, ela tocou em algo hoje essencial à arte contemporânea.

Se atualmente estamos habituados a falar de *objeto* em vez de quadro ou escultura, se falamos, com naturalidade, de instalação, de arte ambiental ou de “in situ”, em 1954 o quadro abstrato de maneira geral estava ainda comportadamente emoldurado e pendurado na parede. O pintor devia levar em conta este lugar segregado para se exprimir. Era seu único “lugar” de ação.

Querendo dar continuação às experiências de Mondrian, que desembaraçou o espaço do quadro de toda representação espacial, Clark pensa primeiro em integrá-lo à arquitetura. O objetivo era, desde aquela época, a fusão da arte à vida. Era-lhe incompreensível que o homem continuasse a ser indiferente ao ambiente em que vive (1). Porém, ligar a

<sup>1</sup> Em conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura de Belo Horizonte em 1955, Lygia Clark declarou: “Eu creio fortemente na procura de uma fusão entre ‘arte e vida’. É inadmissível que o homem persista nesta indiferença ao ambiente em que vive”.

\* Publicado na revista *Omnibus n° especial* – Paris, outubro de 1997, págs 9 e 10.  
 \*\* Doutora em Arte Contemporânea pela Universidade de Paris.

arte à vida não podia consistir somente em transportar um objeto do cotidiano para um museu, como fizeram Duchamp e seus continuadores do *pop art*.

Lygia Clark queria que o espectador fosse “jogado dentro da obra”, fazendo tudo para abolir a separação existente entre um e outro. Tratava-se, antes de tudo, de transformar o estatuto daquele que a gente chama o espectador.

Para Lygia Clark como para Hélio Oiticica (este a partir de 1968) foi esta pesquisa de uma relação ativa com a obra que se revelou fecunda, o que corresponde talvez a uma característica intrínseca da cultura brasileira. Lygia Clark se exprime muitas vezes neste sentido: “Nós recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva. Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração”.

Quando ela encontra Hélio Oiticica, um diálogo excepcional nasce entre eles. Um e outro tinha recebido influência de Mondrian, procurando romper com as convenções plásticas e reivindicando o efêmero e a participação do espectador.

De sexos opostos entretanto – ou talvez pelo fato de passarem a infância em cidades tão diferentes como Rio de Janeiro, capital cosmopolita, e Belo Horizonte, situada na região montanhosa do interior do país, profundamente marcada por seu passado colonial – suas obras apresentam uma diferença fundamental que as torna não simplesmente paralelas, mas complementares: se para Oiticica a apreensão do mundo se dá de maneira extrovertida, a de Lygia Clark é mais interiorizada e desprende uma emoção intensa que não aparece à primeira vista. Sua pintura exige um esforço intelectual maior, ela é mais conceitual que a de Oiticica. A deste é mais visual, mais imediata. Mas, esta diferença é ainda mais espantosa nas suas maneiras de conceber a participação corporal do espectador.

Em 1964, Lygia Clark parece ter renunciado à posição do artista todo-poderoso, único criador da obra, inventando o conceito de “propositor”. A proposição chamada *Caminhando*, por exemplo, se constitui de uma fita de Moebius em papel que o participante deve cortar

com tesoura no sentido do comprimento. Ele percorre então um “caminho” que se toma cada vez mais estreito até o ponto em que não consiga cortar mais nada e que a proposição desapareça; os entrelaços de papel resultantes da ação são jogados fora. A noção de escolha – cortar à direita ou à esquerda do corte precedente, depois da primeira volta da fita, é um dado fundamental desta proposição, porque ela não depende do artista. Clark mostra assim, de maneira poética, que na Vida sempre temos de fazer uma escolha, ao oposto do que acontece na obra já feita que estabelece, ela própria, noções de alto-baixo, direita, esquerda.

Quanto a Oiticica, ele cria em 1964 uma série de capas que batiza de *Parangolés*. Exprimindo menos radicalidade do que Clark, o artista do Rio transfere o mesmo elemento, a fita de Moebius saída da matemática não-euclidiana, para uma espécie de roupa feita para dançar; o samba das favelas é assim incorporado à proposição, mas esta não desaparece depois da ação, podendo ser reutilizada.

Dando prosseguimento às suas primeiras experiências Clark estabelece de maneira ainda mais integral a relação entre a arte e o corpo, criando a arte sensorial. Assim ela começa alguns anos mais tarde, em 1967, conceber uma série de macacões intitulados *Roupa-corpo-roupa* que, ao contrário dos *Parangolés*, são proposições que remetem às sensações interiores de nosso corpo.

Assim, ao mesmo tempo em que mostra uma maneira única de compreensão de certos aspectos da cultura brasileira, o diálogo Clark/Oiticica resume alguns dos problemas-chaves da arte contemporânea internacional: a relação ente a obra e seu suporte, a inclusão do tempo, a participação do espectador, a materialidade da cor, a relação ao ambiente e ao corpo, a fascinação pelo efêmero e até mesmo o virtual.



## Figura emblemática das letras nacionais

*José Alcino Bicalho\**

Merece os nossos mais entusiásticos aplausos a administração José Braz quando, por intermédio da Fundarte – Fundação de Cultura e Artes de Muriaé – resolve dar grande realce ao centenário de nascimento do Acadêmico Vivaldi Moreira, patrono de nossa biblioteca pública, seja com certames de natureza cultural e artística, seja com empreendimentos de ordem material como a ampliação do prédio e as significativas melhorias das suas instalações.

A nossa biblioteca pública, criada pelo Prefeito Geraldo Starling Soares em 1940 e que traz no seu frontispício o nome de Vivaldi Wenceslau Moreira, dado por ato do Prefeito Carlos Fernando Costa, em 1997, carrega no seu conceito e entre os seus simbolismos, seja o fato de funcionar no mais antigo prédio público de Muriaé como a demonstrar que a educação é, desde os primórdios, a ideia-força que tem presidido o labutar de nossa gente, seja a significar o amor que dispensamos àqueles que têm feito a glória das letras nacionais.

Vivaldi Moreira, jornalista, ensaísta, memorialista, sociólogo, professor e presidente perpétuo da Academia Mineira de Letras, para não nos alongarmos mais nos atributos intelectuais que lhe conferiam a sua invulgar inteligência e a sua monumental cultura, foi, realmente, uma

---

\* Poeta, advogado e empresário.

figura emblemática das letras nacionais. Das escarpas do Vale do Glória às culminâncias da vida acadêmica, Vivaldi foi sempre um peregrino da educação, tal a sua fé na divindade do saber, tal a sua tenacidade no labutar cotidiano do estudo. Felizes e bem inspirados foram aqueles que colocaram o seu nome em nossa biblioteca. E eis que aqui assinalamos mais um símbolo que muito nos conforta: foi aqui nesta cidade que Vivaldi consolidou as suas primeiras letras; foi Muriaé que lhe deu a chave para abrir o laboratório de sua grande aventura cultural, para iniciar esta santa peregrinação pelas trilhas daquilo que autores modernos chamam de a experiência do conhecimento.

Figura maior da Pátria Maior, nosso homenageado de hoje se orgulhava da Pátria Pequena da Zona da Mata, que ele amou e engrandeceu com fanática devoção. Um pouco mais jovem do que Vivaldi e, como ele, tendo o cafezal como elemento dominante na paisagem da nossa infância e adolescência, vivi aquele áureo período do primeiro quartel do século XX, quando a Pátria Pequena carregou, é bem o termo, a economia deste país. É do pesquisador Rui Barreto, nosso conterrâneo, a assertiva de que, em menos de um lustro, o café da Mata mineira trouxe mais divisas para o país do que dois séculos de mineração de ouro e diamantes.

A Pequena Pátria mineira esteve presente em muitos trabalhos memorialísticos de Vivaldi, inclusive na sua terna, amorosa e edificante narrativa do *O Menino da Mata e Seu Cão Piloto*.

Engastado nas encostas dos cafezais da Mata, Vivaldi cantou, proustiana e carinhosamente, o seu País do Tanque, ou seja a região capitaneada pela propriedade agrícola de sua avó paterna, a matriarca Donana. Embora nascido em Tombos, o personagem Vivaldi foi um produto perfeito e acabado do País do Tanque. Pequeno e fecundo país que suscita em nós velhas lembranças da antropogeografia de Friedrich Ratzel, posto que é com o “poinçon” da matriz do Tanque que o Brasil tem conhecido médicos, advogados, professores, prefeitos municipais (São Francisco do Glória, Miradouro e Volta Redonda), altos funcionários do estado e da república, livreiros, editores, acadêmicos, jornalistas e poetas. Pequeno e fecundo País do Tanque, fulcro da prodigiosa

inteligência e da portentosa cultura de Vivaldi Wenceslau Moreira. Que os livros de nossa biblioteca, além do saber que transmitirão, sirvam para perpetuar a sua tão querida e valiosa memória.



## Primeiras construções literárias de retratos femininos

Jussara Neves Rezende<sup>1\*</sup>

É inegável que a literatura tenha sido desde sempre uma espécie de depósito das formas que o homem encontrou para exprimir seu sentir e seu pensar diante da vida. É nesse aspecto que a figura feminina aparece nos textos literários mais antigos, com maior ou menor destaque. “Peça-chave da organização e equilíbrio de qualquer sistema social” (COELHO, 2000, p. 90), a mulher transforma-se em objeto literário desde os tempos de Homero, quando a beleza de Helena é capaz de mobilizar uma guerra (*Iliada*) ou a força, sagacidade, amor e fidelidade de Penélope são suficientes para garantir as peripécias vividas por Ulisses (*Odisseia*).

Nos tempos bíblicos, a sedutora Eva é pivô na tentação que tem por cenário o Jardim do Éden. Ainda que a ordem divina de que não se comesse de determinado fruto do jardim tenha sido enunciada a Adão, a serpente que rondava ali por perto apela para a fragilidade e sensibilidade de Eva a fim convencê-la de que o fruto era digno, sim, de ser comido. É, pois, diante de uma Eva convencida das vantagens do alimento – e já nutrida por ele – que Adão desobedece à ordem que recebera e, tornado pecador (desobediência = pecado) é expulso do Paraíso e condenado, junto da mulher que o deveria auxiliar (1), a vagar por este “vale de lágrimas”.

---

\* Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo, autora do livro de poemas *Minas de mim* e do blog <http://minasdemim.blogspot.com>

<sup>1</sup> “Disse mais o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma auxiliadora que lhe seja idônea” (Gênesis 2; 18).

Nos textos a que acima me refiro é patente a importância da participação da mulher como personagem, muito embora tenham sido homens os autores que lhes delinearam os perfis. Demorará muitos anos, entretanto, para que se levantem vozes femininas, como a da portuguesa Florbela Espanca (1894-1930), que ousem falar de si mesmas num mundo – por razões sociais e políticas que escapam aos limites deste artigo – até então dominado pelos homens: “Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...” – afirma a referida poetisa – “Pele doirada de alabastro antigo.../ Frágeis mãos de madona florentina.../ – Vamos correr e rir por entre o trigo!”.

Neste fragmento, do soneto “Passeio ao campo”, nota-se a valorização dos traços físicos da mulher que enuncia os versos numa clara oferta sensual disfarçada em convite para um passeio.

No entanto, como já referi, longo tempo terá que decorrer até que a mulher assuma a própria expressão poética. Embora no decurso da história muitas o tenham feito, seus nomes só hoje têm sido recuperados da poeira dos tempos, pois a sociedade, que privilegiava apenas a educação dos homens, não estava preparada para ouvir outro discurso que não fosse o masculino. Assim sendo, nos primórdios da Literatura Portuguesa (1198(?)-1418), momento em que Portugal ainda se estabelecia como país e mesmo a Língua apenas se delineava, pareceu muito natural que os trovadores cantassem em suas composições a figura feminina e mesmo que, utilizando uma espécie de artifício poético, *fingissem* um sentimento de mulher para também apresentá-lo nos círculos socioliterários da época.

Transcrevo a seguir a primeira estrofe da polêmica cantiga de Paio Soares de Taveirós conhecida como “Cantiga da Ribeirinha”. Trata-se de uma cantiga polêmica por ser a primeira peça escrita da Literatura Portuguesa, mas de uma complexidade tal que só seria possível se realizada por um trovador já experimentado na arte de poetas. A dificuldade em classificá-la como sendo de amor ou de escárnio, leva Massaud Moisés (1988, p. 19) a utilizar a expressão “escárnio de amor” para a ela se referir:

*No mundo non me sei parelha,  
mentre me for como me vai,  
ca já moiro por vós – e ai!  
mia senhor branca e vermelha,  
queredes que vos retraia  
quando vos eu vi en saia?  
Mau dia me levantei,  
que vos enton non vi fea!*

No terceiro verso o trovador revela, como era característico nas cantigas de amor, seu sofrimento (“moiro por vós”) por uma dama superior a ele hierarquicamente. Dirige-se a ela, portanto, cumprindo os ditames da vassalagem amorosa que exigia que o homem se aproximasse da mulher como se a ela fosse submisso; daí o uso, no quarto verso, da expressão “mia senhor” (minha senhora, ou minha dona).

Interessada em refletir sobre a construção literária de retratos femininos, considero importante ressaltar que o próprio trovador faz referência ao retrato que pretende traçar da mulher que se dispõe a cantar: “queredes que vos *retraia*...?” (retrate, represente). Nesse possível retrato ele a descreveria “en saia”, ou seja, no mínimo sem manto, como era decoroso que a mulher se apresentasse. A mulher em questão, porém, possivelmente se deixou flagrar em trajes mínimos, o que leva o eu-lírico a revelar que passou a considerá-la mais bela (por ter uma ideia mais aproximada de suas proporções): “vos enton non vi fea”. Cientes, portanto, de que se trata de uma bela mulher a que é cantada nesses versos, detenhamo-nos na expressão “branca e vermelha”, no verso 4, reveladora do tipo de descrição utilizada nos retratos femininos gestados no Trovadorismo: a alvura da pele da mulher (“branca”), índice de sua posição social e do padrão de beleza da época, é acompanhada de suas faces rosadas (“vermelha”), o que indica seu ar saudável e, por extensão, atraente. Esse rubor poderia ainda, muito provavelmente, relacionar-se à própria situação sensual vivida pelo trovador e pela mulher que se deixa, intencionalmente ou não, ser vista em roupas íntimas.

A cantiga abaixo transcrita, de Pero Gonçalves Portocarreiro, é uma cantiga de amigo:

*Par Deus, coitada vivo:  
pois non vem meu amigo:  
pois non vem, que farei?  
meus cabelos, con sirgo  
eu non vos liarei.*

*Pois non vem de Castela,  
non é viv', ai mesela,  
oumi-odetenel-rei:  
mias toucas de Estela,  
eu non vos tragerei.*

*Pero m'eu leda semelho,  
non me sei dar conselho  
amigas, que farei?  
en vós, ai meu espelho,  
eu non me verei.*

*Estas doas mui belas  
elmi-as deu ai donzelas,  
nonvo-las negarei:  
mias cintas das fivelas,  
eu non vos cingerei.*

Embora de autoria masculina, o sofrimento amoroso descrito pertence a uma mulher (“coitada vivo”) que diante da demora do amado ausente não sabe o que fazer (“pois non vem, que farei?”), uma vez que não tem como adivinhar se ele está vivo (“non é viv’”) ou se são assuntos importantes (de guerra?) que o retêm junto do rei. Em face de tão prolongada e inexplicável ausência, pede conselho às amigas sobre como proceder, pois sua aparência alegre (“leda semelho”) apenas disfarça o

fato de se sentir desorientada diante da situação: “non me sei dar conselho”. Ao revelar suas dúvidas sobre o que fazer com os presentes recebidos de seu amado – o “sirgo” (fita de seda que indicava a mulher comprometida) para atar os cabelos, suas “toucas” (importadas da Espanha), seu espelho e suas cintas de fivelas – a jovem cuja voz se faz ouvir nos versos acaba por se revelar uma bela e vaidosa mulher, acostumada com penteados e acessórios para valorizar sua beleza. A referência ao espelho, ao qual ela se recusa em virtude da ausência do amigo, confirma o retrato de mulher vaidosa, que gosta de se contemplar, muito embora sua vaidade e beleza não pareçam ter um valor em si, mas figurem apenas como meios de atrair o namorado. Por essa razão e tendo em vista a demora desse namorado é que, desesperada (“que farei?”; “ai mesela”), a moça parece disposta a se desfazer dos presentes recebidos doando-os às amigas: “Estas doas mui belas/elmi-as deu ai donzelas,/non vo-las negarei”.

Não se pode esquecer que a futilidade que parece se desprender da mulher retratada nesses versos é fruto da visão masculina sobre a feminilidade e que o sofrimento revelado na cantiga, embora soe verdadeiro, é gerado apenas pela demora do amado, o que indica que a vida dessa mulher só se justifica com a presença masculina. Uma vez mais é a *visão do trovador* a que se revela na composição do retrato da mulher cantada em seus versos.

No Humanismo (1418-1527), embora os temas tendam a ser mais variados e as técnicas de elaboração poética passem por um grande refinamento, as regras do amor cortês permanecem, tais como a perfeição ou beleza da mulher e a atitude servil do cavaleiro em relação a ela. Na composição abaixo, de Sá de Miranda – poeta que depois de uma temporada na Itália, berço do Renascimento, introduz em Portugal as novas modalidades literárias – serpente e marinheiros (“os que mais sabem do mar”) aparecem como mais sábios que o poeta, uma vez que evitam aquilo que os possa tornar cativos, coisa que o poeta não faz. No caso da serpente, o encantador; no lance dos marinheiros, as sereias (“sereas”):

*Cerra a serpente os ouvidos  
a voz do encantador;  
eunam, e agora com dor  
quero perder meus sentidos.  
Os que mais sabem do mar  
fogem d'ouvir as sereias;  
eunam me soube guardar:  
fui-vos ouvir nomear,  
fiz minh'alma e vida alheas.*

A serpente “cerra” os ouvidos, os marinhos “fogem”. O poeta, entretanto, descuidado, não sabe se guardar (verso 7) e acaba por ouvir a voz da mulher (“fui-vos ouvir nomear”), tornando-se um servo dela (“fiz minh'alma e vida alheas”).

Composição de estrofe única – novidade do Humanismo, que a denominou “esparsa” – “Cerra a serpente os ouvidos” não descreve a figura feminina, não a retrata, propriamente. Na realidade, a única menção clara à mulher é o pronome “vos”, no penúltimo verso, e a indicação de que sua voz foi o bastante para prender o poeta. Nesse sentido, é possível a comparação dessa mulher com as evocadas sereias, célebres por sua beleza e por seu canto a um só tempo belo e enganador.

Contraditoriamente, embora a esparsa não retrate diretamente a mulher que seus versos sugerem, é talvez em razão da ausência dessa caracterização que melhor retratada ela fica, pois deles salta, sublime e indiferente, capaz de gerar a dor que o poeta revela nos versos 3 e 4.

A altivez da mulher amada, sua indiferença e esquivança também se fazem presentes na poesia clássica (1527-1580), somadas, agora, à presença da mitologia e à grande consciência da fugacidade da vida. O clássico, entretanto, embora cante amores irrealizados, insatisfeitos ou não correspondidos, não revela desespero ou angústia. A maioria da poesia amorosa clássica canta a grandeza e a eternidade do amor que vive *na alma do amante*. Advém essa “serenidade”, de acordo com Nelly Novaes Coelho (1993, p. 143), “da concepção de amor inerente à cosmovisão clássica: o Amor é visto como um valor absoluto e um

elemento básico para a realização integral do Homem”. Vem daí a “grandeza de alma”, peculiar ao amor clássico, que podemos sintetizar em algumas atitudes:

- O amor é eterno e transcende os limites da vida humana.
- A beleza incomparável da mulher é vista como reflexo da Beleza ideal e eterna.
- A angústia pela não realização do amor, presente nos textos anteriores ao Classicismo, cede lugar à Razão e ao anseio pela sublimação do amor físico. Consequentemente, busca-se o amor casto, despido dos apetites carnisais.

O amor cantado pelos poetas clássicos, portanto, pertence, segundo entende Nelly Novaes Coelho (1993, p. 144), a uma “supra-realidade”, ao “mundo dos valores ideais e absolutos”. Trata-se, segundo a autora,

*de valor eterno, incorruptível, imperecível, cuja realização no plano terreno é o amor imperfeito, passageiro como toda matéria, e apenas reflexo do verdadeiro Amor. Daí o amor presente na literatura clássica ser sempre um não realizado no plano terreno e cuja expressão poética é como que filtrada pela Razão.*

Parecem concordar com a autora as reflexões de Massaud Moisés (1991) sobre os “retratos” da mulher amada delineados por Camões, nos quais toda a adjetivação se refere a uma “mulher serena, apolínea, hierática, imperturbável, transfigurada, eterizada, descarnalizada. Como se perdesse as características que a fazem presa ao solo terreno e ganhasse as que conduzem ao assento etéreo”.

Observe-se, na quadra a seguir, de Camões, excerto do soneto “Um mover de olhos, brando e piedoso”, o modo como o poeta retrata a mulher amada:

*Um mover de olhos, brando e piedoso,  
Sem ver de quê: um riso brando e honesto  
Quase forçado: um doce e humilde gesto,  
de qualquer alegria duvidoso.*

Muito mais que a descrição de um belo par de olhos, refere-se o poeta a “um mover de olhos” cuja brandura e piedade parecem justificar tal movimento, pois que se movem “sem ver de quê”. Há brandura também no sorriso – e honestidade – e é tal a distância da terra em que se encontra essa mulher, que mesmo esse sorriso é “quase forçado”, como se na sua posição de deusa não lhe fosse natural sorrir. O gesto mencionado a seguir padece do mesmo mal que o riso: “doce e humilde”, não nasce motivado por nenhuma alegria, o que indica que se situa num plano muito superior àquele em que se movimentam as criaturas comuns.

No terceto final do soneto o poeta reconhece que é mesmo celestial a beleza que descreve (“celeste formosura”). Ao chamar de “minha Circe” à mulher retratada, não somente cumpre o preceito renascentista de utilizar a mitologia clássica, mas atribui à mulher descrita os poderes mágicos da deusa cujos dons de feiticeira lhe permitiam transformar seres humanos em animais. No poema, o “mágico veneno” da Circe é capaz de transformar o pensamento do *eu* enunciador dos versos.

Um bom exemplo da valorização que dão os clássicos ao “amor que vive na alma do amante”, é o soneto “Transforma-se o amador na coisa amada”, também de Camões:

*Transforma-se o amador na coisa amada,  
Por virtude do muito imaginar;  
Não tenho logo mais que desejar,  
Pois em mim tenho a parte desejada.*

*Se nela está minha alma transformada,  
Que mais deseja o corpo de alcançar?  
Em si somente pode descansar,  
Pois consigo tal alma está liada.*

Os dois quartetos demonstram que não há razões para se tentar obter a posse física da pessoa amada (“Que mais deseja o corpo de alcançar?”) uma vez que “por virtude do muito imaginar” o amante se converte no objeto amado. É esta a ideia do primeiro verso, utilizado como título do soneto. Entretanto, os tercetos revelam que não é tão simples pôr em prática tão elevado amor: a beleza da mulher que lhe ocupa o pensamento, bem como o “vivo e puro amor” que constitui a essência do poeta faz com que, “como a matéria simples” (destituída de ideal ou razão), também ele, poeta, tenda a buscar a “forma”, ou seja, a proximidade física entre um simples mortal apaixonado e uma mulher cuja extraordinária beleza (“linda e pura semideia”) a distancia dos comuns mortais:

*Mas esta linda e pura semideia  
(...)  
Está no pensamento como ideia;  
E o vivo e puro amor de que sou feito,  
Como a matéria simples busca a forma.*

De acordo com Nelly Novaes Coelho, (1993, p. 144) é justamente essa não realização do amor no plano terreno, “aliada à imposição ideológica de racionalização das emoções”, que vai fazer surgir na poesia clássica, paralelamente à serenidade amorosa proposta, “uma atmosfera conflituosa denunciada pelas antíteses, paradoxos, dualidade conflitante de sentimentos, vocabulário cromático em tons sombrios, substantivos e adjetivos de conotação dura ou agressiva, etc.”. Assim sendo, se a descrição da mulher no soneto anterior não passa da afirmação de sua beleza quase divina (“semideia”) somada às reflexões filosóficas do poeta sobre a inconveniência de se procurar fundir o ideal do amor com sua forma real, no fragmento abaixo, do soneto “Tanto de meu estado me acho incerto”, Camões revela justamente a situação dilemática de viver pela razão o amor que lhe domina os sentidos:

*Tanto de meu estado me acho incerto,  
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;  
Sem causa, juntamente choro e rio;  
O mundo todo abarco e nada aperto.*

*É tudo quanto sinto um desconcerto;  
Da alma um fogo me sai, da vista um rio;  
Agora espero, agora desconfio,  
Agora desvario, agora acerto.*

Não há descrição alguma da poderosa mulher capaz de deixar o poeta em tão contraditória situação. Entretanto, o uso da inicial maiúscula em “Senhora”, no último verso do poema, indica a superioridade dessa mulher em relação ao homem que a ela se dirige e, ainda, o fato de que ela incorpora toda imagem feminina a ponto de tornar-se uma representante da Mulher, “síntese de todas as mulheres e jamais correspondendo a qualquer uma delas em particular” (MOISÉS, 1991):

*Se me pergunta alguém por que assim ando,  
Respondo que não sei; porém suspeito  
Que só porque vos vi, minha Senhora.*

A atmosfera conflituosa provocada pela dualidade de sentimentos e denunciada já no Classicismo pelas antíteses e paradoxos, será levada ao paroxismo no Barroco (1580-1756). Quanto ao retrato da mulher na poesia barroca, será elaborado com as mesmas expressões utilizadas em outros momentos (“cabelos de ouro”, “colo de alabastro”, “face de neve”), muito embora outros lhe sejam acrescentados, como a “pequenez dos dentes” e a cor das mãos (“alvas, brancas”). Mais importante, então, que o suave “meneio” das mãos, retratado por Camões, é a possibilidade de descrever sua brancura a partir de comparações, como a seguir se verá, com certas pedras preciosas: “mármore polido”, alguma variação de “jaspe” e com o “alabastro”.

O poema “A uma crueldade formosa”, que abaixo transcrevo, de Jerônimo Baía, é um bom exemplo do que a arte desse período histórico-literário desenvolveu, bem como do retrato da mulher que se passou a elaborar:

*A minha bela ingrata  
Cabelo de ouro tem, fronte de prata,  
De bronze o coração, de aço o peito;  
São os olhos luzentes,  
Por quem choro e suspiro,  
Desfeito em cinza, em lágrimas desfeito,  
Celestial safiro;  
Os beijos são rubis, pérolas os dentes  
A lustrosa garganta  
De mármore polido,  
A mão de jaspe, de alabastro a planta;  
Que muito, pois, Cupido,  
Que tenha tal rigor, tanta lindeza,  
As feições milagrosas,  
Para igualar desdêns a formosuras,  
De preciosos metais, pedras preciosas,  
E de duros metais, de pedras duras?*

Para falar da formosura indizível da mulher que se dispõe a transformar em versos (“tanta lindeza”; “feições milagrosas”) e, possivelmente, de sua frieza em relação a ele, o poeta (que ironicamente era um frade beneditino) usa intensas metáforas ligadas à beleza das pedras e dos metais preciosos. É curioso que mesmo com o uso dessas metáforas consiga retratar a mulher dentro nos padrões estéticos da época: cabelos loiros (“ouro”), tez clara (“prata”; “mármore polido”) e lábios avermelhados (“rubis”). Bronze e aço são, respectivamente, os metais constituintes do coração e do peito dessa mulher, o que indica sua dureza em relação ao poeta que, em oposição a ela, se desfaz em choro, suspiro e lágrimas.

Apesar de tanto sofrimento, a tortuosa reflexão dirigida a Cupido (a partir do verso 12) parece significar que o poeta entende o desdém da mulher como equivalente à sua formosura e por ela justificado. Seria, numa paráfrase, como se o eu-lírico dissesse: “É de estranhar, Cupido, o rigor e o desdém dessa mulher, já que ela é tão bela?”.

Beleza, portanto, e indiferença, assim como a dor, quase sempre presente, compõem os primeiros retratos de mulher que a literatura nos legou. Demorará muitos anos até que as mulheres, timidamente a princípio, ousadamente, depois, reivindicuem a palavra a fim de retratarem a si mesmas e dizerem que são bem mais complexas que aquilo que os retratos pintados por seus antepassados homens podem fazer supor. Mais que isso: que ao se concentrarem em si mesmas, buscam o *outro*; que ao dizerem do seu *ser-mulher*, procuram o destino humano.

Demorará muito tempo, insisto, até que uma voz feminina, como a da brasileira Adélia Prado (1935 - ...), assuma as imperfeições de seu sexo e, ainda assim, orgulhe-se de ser quem é: não mais a pecadora Eva, nem tampouco a Maria-Para-Sempre-Virgem que a tradição judaico-cristã nos legou. “Mulher é desdobrável; eu sou”, dirá Adélia. Isso, entretanto, já é outra história; tema para páginas futuras.

### Referências bibliográficas

A BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2ª ed. em letra grande. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1996.

COELHO, N. N. *Literatura e Linguagem: a obra literária e a expressão linguística*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

MOISÉS, M. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. 17ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

\_\_\_\_\_. *A lírica*. São Paulo: Cultrix, 1991.

## Cem anos de dedicação ao ensino

Pe. Manoel Custódio Pedrosa, SVD\*

Fundado aos 10 de dezembro de 1912, o Colégio Arnaldo caminha paralelamente com a história de Belo Horizonte. É reconhecido pela sua tradição e competência como uma das mais conceituadas instituições de ensino e educação católica.

Até 1952, o colégio abrigou um grupo de alunos internos. Nesta mesma data foi construída a piscina suspensa no pátio.

Em 1967, o colégio abriu as portas para o elemento feminino, sentando-o lado a lado com a rapaziada nos bancos das salas de aula, a compartilhar o mesmo espaço no pátio, antes reservado apenas aos moços.

Em 1978 começou a aparecer uma população nunca percebida ao longo dos sessenta anos do Colégio Arnaldo. Era preciso um novo esforço para acolher e proporcionar ambiente à nova geração que invadia ruidosamente corredores, salas e pátio do colégio. Alunos do fundamental da 1ª a 4ª série, pré-escolar, geração que devolveva esperança e vida nova ante um futuro promissor.

Chega ao século XXI com a proposta de continuar como instituição de vanguarda, aberta às demandas do novo milênio. O Colégio Arnaldo considera que sua missão seja promover o ser humano através de um contínuo aperfeiçoamento, preparando cidadãos conscientes em vista de uma transformação eficaz e transformadora.

\* Tesoureiro do Colégio Arnaldo de Belo Horizonte.

O projeto pedagógico centra a sua proposta na formação científica e cristã para o desenvolvimento da prática das habilidades cognitivas, psicossociais e operativas. Assume como princípios norteadores o crescimento harmonioso e global, a integração do processo ensino-aprendizagem à vida e à cidadania, numa visão crítica e participativa, integrada à família. Busca fundamentar a formação humana e cristã na reflexão espiritual e na prática evangélica. O projeto embasa-se em três dimensões fundamentais: pastoral, política e pedagógica. Uma escola solidária e inclusiva, com destaque para a ética, igualdade, liberdade e respeito à vida; que busca a construção do conhecimento, da autonomia do ser humano, interagindo cultura, ciência, arte, tecnologia e humanismo.

Na busca de um novo paradigma, não rejeita a tradição, mas está atento às expectativas da sociedade contemporânea, tendo o aluno como sujeito da ação pedagógica, do referencial teórico fundamental e a escola como lugar privilegiado para a vivência das relações da vida social. Disponibiliza aulas ativas; avaliação harmonizada com a proposta pedagógica e interdisciplinaridade e com a educação contextualizada.

Possui invejável infraestrutura construída ao longo dos cem anos no estímulo à pesquisa e à ciência. Em seu conjunto de ensino e práticas educativas conta com laboratórios de física, química, biologia, microscopia, museus de mineralogia, história natural e antropologia, biblioteca, sala de arte, piscina suspensa, cantina, auditório e capela. Procurando estar sempre à frente de seu tempo, investe constantemente na modernização de métodos e equipamentos.

Os projetos socioambientais constituem uma maneira de vivenciar os temas transversais e a volta ao aperfeiçoamento da flexibilidade e da interdisciplinaridade. Voltado para os alunos de 5ª a 8ª séries, tem a finalidade de, com excursões, facilitar novas formas de ensinar e aprender, do estudo e do encaminhamento à pesquisa e de vivenciar a solidariedade. A Brigada Ecológica destina-se a jovens dispostos a assumir o desafio de melhorar as condições de vida do meio, preservando o ambiente.

Entre as atividades desenvolvidas ao longo dos anos, destacamos: o resgate dos conteúdos folclóricos vivenciados especialmente no mês de agosto; a Feira do Livro no mês de maio; Grupo Vale, em parceria com

as comunidades do Vale do Jequitinhonha, tendo como tema: "Fazendo a Vida Valer"; vários projetos sociais: com a Casa do Homem de Nazaré, com a creche do Taquaril; Céu e Terra com alunos com deficiência auditiva; Núcleo Cênico; projeto esportivo beneficiando alunos carentes das escolas municipais; Projeto Incubadora de Talentos, beneficiando com bolsas de estudos alunos até a 8ª série da rede municipal e estadual. O projeto Eco Arnaldo propõe sensibilizar o aluno para o exercício da cidadania, na defesa das questões ecológicas e ambientais e pela construção de um mundo melhor.

O museu do colégio, marcando trajetória a partir de 1912, foi sempre enriquecido ao longo do tempo, com peças de história natural, física e mineralogia.

A formação religiosa tem um enfoque especial na vida do Colégio Arnaldo, desenvolvendo uma série de atividades como aulas temáticas, tardes de formação, dias de encontro, preparação para a primeira Eucaristia e Crisma, missas para pais e alunos, homenagem a Nossa Senhora.

No dia 30 de agosto de 2010, o colégio foi homenageado na Câmara Municipal de Belo Horizonte, como parte das comemorações dos 98 anos de sua existência e como reconhecimento de sua importância no cenário educacional de Belo Horizonte.

Desde o ano de 1970, foi desenvolvido e estruturado o projeto de uma Faculdade de Direito, moldado para a realidade do colégio, mas somente em 1998 começou a ser repensado e preparado, e mediante um plano de adequação pedagógico e físico da instituição o antigo sonho transformou-se em realidade. Em 2001 o projeto recebeu autorização do MEC para o funcionamento das duas faculdades: de Direito e de Administração. Em 2002 foram iniciadas as aulas.

A adoção de sólidos princípios e valores humanos calça a proposta da Faculdade Arnaldo. É respaldada pela marca ARNALDO, garantia de qualidade educacional ao longo dos 100 anos de existência do colégio.

No decorrer destes anos o Colégio Arnaldo muito se tem empenhado para que a sua credibilidade como estabelecimento formador da pessoa humana, aberto a todas as matizes da vida e aos impulsos do Espírito Criador, seja uma constante a nortear seus rumos.

A construção desta identidade, unida a uma longa experiência formativa, é tarefa missionária que se apresenta ao nosso tempo, de maneira apaixonante e desafiadora.

O sonho do Colégio Arnaldo, apontando caminhos novos na educação e na formação, esteve sempre presente em sua história de 100 anos.



## Meu amigo Fritz\*

Ivan de Vasconcelos Barros\*\*

Meu companheiro – de quase todas as manhãs – lá na Praça Nova Iorque, até a cidade, era Fritz, que me esperava ao lado do indefectível “Vauxhall” inglês de inesquecível memória – *pois o primeiro carro, a gente nunca esquece... não é?*

Na noite anterior àquele dia, juntamente com minha mulher, fui ao Cine Metrópole para assistir ao filme de Chaplin, no qual ele cozinhava o cadarço de seus sapatos para comê-los à moda italiana, com auxílio de uma colher! Ainda não havia visto o filme e, por isso, dei memoráveis gargalhadas...

No dia seguinte, lá estava Fritz me aguardando “descer” para a cidade, como carona de meu “Vauxhall” – conhecido na família pelo doce alcunha de “*Testudo*”, nada a ver com aquela frente, ligeiramente alta!

Sentou-se ao meu lado, barbeado, bigodes aparados, cabelos penteados e, imagine, com gravata, sim senhor! Disse-me que teria uma entrevista importante, que presumi teria sido com um diretor de banco...

Fritz foi um intelectual de primeira grandeza, vamos dizer, nessa diminuta constelação de intelectuais dessa Belo Horizonte de província. Renomado como pesquisador histórico, escreveu ensaios sobre o surgimento das sociedades laicas da religião católica e granjeou nome como cineasta em Minas. Sempre o vi como pensador autêntico, incapaz

\* Extraído de um livro de memórias em preparo.

\*\* Jornalista, escritor.

de escorregar seus princípios para aceitar contradições esdrúxulas mesmo dos amigos mais chegados. Aço que esta narrativa é uma afirmação do precioso caráter de Fritz.

Conversa vai, conversa vem, eu lhe disse que havia ido ao Cine Metrópole, na noite anterior, para assistir ao filme de Charlie Chaplin...

Não teve outro jeito! Assim que descrevi, ligeiramente, a cena do macarrão, Fritz não me deixou participar do seu monólogo. Discorreu sobre Chaplin, desde a infância londrina, à puberdade e à juventude, detendo-se em cada uma dessas fases com detalhes importantes, os quais, segundo ele, forjaram o “*mais importante ator, diretor, roteirista ... etc. de quantos outros tenham existido ou venham a existir*”. Foi o que ele disse, mais ou menos. Houve muitos outros elogios, especialmente, porque foi o homem “*que não se curvou às exigências dos retrógados senadores americanos*” – quando lhe foi vetada a entrada nos Estados Unidos...

Em determinado momento, veio-me a ideia de provocar Fritz. Interrompi-o com uma espécie de assentimento: Chaplin teria sido, na verdade, um “Palhaço muito importante, quase igual ou muito próximo do Pepino, este sim, um gênio da ribalta”...

Fritz olhou-me desconfiado, passando as mãos pelos bigodes, numa atitude de autocontrole das palavras que estava para jogar sobre mim em violenta contestação. Mas, obsequiou-me com uma pergunta sobre “*quem era esse desconhecido Pepino*”. Respondi-lhe, com a maior cara de pau, que foi o palhaço mais espetacular que passou pelos picadeiros circenses de Viçosa!

Fritz teve ímpetos de me agredir. As palavras saindo-lhe às catadupas com os perdigotos espalhados à sua frente, como se alguma coisa inimaginável estivesse acontecendo. Queria provocá-lo, de brincadeira, é lógico. Disse-lhe então, que Chaplin teria sido simplesmente um palhaço, nada mais. Nunca seria considerado gênio.

Foi o bastante. Estávamos quase na Praça da Savassi. Voltou-se quase incontinente para mim, tentando abrir a porta do carro:

– “Pare essa porcaria de lata velha! Agora! – incisivo e quase aos berros...”

– Vou descer para nunca mais andar neste carro nojento, com gente tão burra”!

Nem mesmo esperou que eu encostasse o carro. Tive de pará-lo longe do passeio. Ele desceu, raiva incontida no semblante ameno de olhos azuis, voltando-se para mim, com uma espetacular “banana” apontada em seu braço direito...

“Vá pro inferno, ladravaz de Chaplin, a maior figura do cinema!” – articulou iracundo!

Foi um momento hilário para mim, mas deve ter sido trágico para ele, intelectual de inegáveis méritos, ter de suportar tanta idiotice...

Manhã do dia seguinte!

Fritz esperava por mim, como sempre o fizera, à porta do “Testudo”:

– Vamos com essa furreca que tenho entrevista importante!

Nada mais foi dito!

E lá fomos nós na caminhada matinal que ainda se repetiria por mais alguns anos...



## Ágora de Platão

Gérson Cunha\*

É manhã de sol, quando procuro escrever este pequeno artigo. E, de pronto, me vem um turbilhão de ideias. E nenhuma parece ir mais longe e dar visão do texto, com princípio, meio e fim.

Daí, me ocorre fugir do puramente literário, isso que tem sido o campo de minha atividade cultural. E lembrei-me: ainda hoje além da prosa e verso, cativam-me alguns temas da filosofia existencial. E logo a sartriana, procedente de Heidegger, Hegel e outros, tendo Kierkegaard como precursor. Isso, por índole, certamente, mas só em parte, depois, em Kolakowski, pude atingir mais conceitos e visões da vida e do mundo.

Talvez seja tudo o que buscava, sem o saber, em meus verdes anos, quando tive Spinoza e outros antigos filósofos à mão. Aguçavam-me o *cogito* imberbe, mas já sequioso por coisas do pensamento, suas leituras à sombra das árvores, ali mesmo perto de casa, na Praça da Liberdade.

Corre o tempo, e só pelos anos 80 alisava alguns bancos escolares da FAFICH (ainda na Rua Carangola), matriculado nalgumas disciplinas de graduação e mestrado. Diligência, imagino, pela quinta-essência da intelectualidade, essa que ali emanava das salas de aula e corredores afora. Também em razão da liberdade de pensar. Busca de nascença, acredito. E confesso: o grande bem, ou mal, com a idade tem-se agravado em mim... Incentiva-o a sociedade, quando se dispõe a dar ao velho o direito de dizer, ou de escrever, tudo, ou quase tudo, o que sobrevém ao

---

\* Professor universitário aposentado, escritor, tem vários livros publicados.

chumaço de seus cabelos brancos... Mesmo porque, hoje o sistema político-social garante, ou parece garantir, o chamado estado de direito. Discursos impertinentes já não levam os autores e seus escritos às fogueiras em praça pública...

A propósito, e historicamente, lá está na Epístola Preambular (Giordano Bruno, 1548-1600), dirigida ao Senhor Michel de Castelnaud: "Se eu; ilustríssimo Cavaleiro, manejasse o arado, apascentasse um rebanho, cultivasse uma horta, remendasse um fato (roupa), ninguém faria caso de mim, raros me observariam, poucos me censurariam, e facilmente poderia agradar a todos. Mas por eu ser delineador do campo da natureza, atento ao alimento da alma, ansioso da cultura do espírito e estudioso da atividade do intelecto, eis que me ameaça quem se sente visado, me assalta quem se vê observado, me morde quem é atingido, me devora quem se sente descoberto. E não é só um, não, são muitos, são quase todos."

Mesmo nos dias de hoje, um profano sincero, e que duvide, às vezes, do céu e da terra, e de si próprio, poderá causar estranheza. Por isso, aqui, me servirei de palavras alheias, como essas de Kolakowski, sobre a crença do ponto de vista da filosofia: "Nos limites de suas regras, a filosofia não pode admitir a fé, mas não exclui a suposição de que a fé seja um componente irrenunciável da fecundidade da cultura." E "cultura" aqui, entendo, sobretudo como que para alguém, a visão (possível) de si mesmo, da vida e do mundo. E, por extensão, o Além. Mas seus mistérios, para todos os efeitos, remanescem... E pior: o fantasma do nada, a rigor, não se exclui de nosso recôndito, é amedrontado "cogito". Tristemente.

Nessa altura do texto, olho em roda toda a paisagem do pensamento e me vou por entre dois caminhos: aquele do existencialismo religioso (cristão) e esse representado por Sartre. E ficaria de pé, como princípio, "A existência precede a essência" deslocando-se o eixo da afirmação peremptória: "Deus não existe". E tudo se acomoda, sem maior trauma, na conceituação imediata apenas de "Deus ausente" ou "Deus oculto" (Fé filosófica). Ou ainda em face de vicissitudes atroz, de situações adversas ou extremas. Haja vista a própria concepção religiosa do mundo como sendo um "vale de lágrimas".

Por outro lado, vejamos Francisco Romero: "O espetáculo das contradições da vida, o fato de que ela pode nos parecer desprovida de sentido justifica o desespero, mas a fé, de certo modo, é capaz de sobrepor-se à angústia e nos leva a adotar uma postura afirmativa, em nome da esperança. (Trad. minha, pág 39).

Deveras, a "providência divina" se tornará a tábua de salvação, mas a ideia de abandono do mundo pode sobrevir. Atentos a nosso derredor, havemos de perceber, nos acontecimentos, o conluio do acaso com o determinismo das leis naturais. E, pois, não parece ter sentido bonanças ou catástrofes à mercê das divindades. Daí, podemos atinar com o fenômeno da indiferença do mundo (Kolakowski). E, de modo correlato, fora outras considerações, que jamais poderemos nos comunicar, verdadeiramente, diz ele, com coisa alguma, com pessoa alguma, "nessa qualidade nossa da vivência em si". E mesmo na comunicação erótica, "um máximo de comunicação inter-humana".

Portanto, em todos os aspectos da nossa vida e em todos os seus momentos, estaremos existencialmente sós, e entregues ao nosso próprio destino. Este, ainda com o fenômeno da indiferença, é o ponto difícil, o busfíl, o *quid* do homem no mundo.

De remate, me volto para aquele povo grego de vida simples, ainda quase bíblica, fonte inaugural do pensamento filosófico.

"Para esse povo, ordem e ornamento definem o mundo. Ele ama, em sua medida, o retorno, a regularidade, o ritmo, tal como o balanceio das ondas na praia, o regresso das proas na enseada. Seu elã, que vai além da beleza de suas obras. Para esse povo, há de haver, como nos primórdios da natureza, o ímpeto da vida nascente: entusiasmo, inspiração, delírio. É porque esse povo, em igual medida deu lugar ao culto de Dioniso, moderadamente; e, quando nada, por Atenas a paixão." (V. Fontoynt, trad. minha, págs. 98-99).

Posto isso, cabe-me dizer: a filosofia e os filósofos estão para mim tão só na postura do dia a dia, no modo de pensar e de viver. Já o literário, é ele a janela mágica, sem igual, que dá para a vida e o mundo. Como arte (ainda inspirado no helênico), é ela o salvatério, esse raro, sutil e triunfal sorriso do espírito.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KOLAKOWSKI, Leszek. *A presença do mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

BRUNO, Giordano. *Acerca do infinito, do universo e dos mundos*. Lisboa: fundação Calouste Gulbenkian, 1958.

ROMERO, Francisco. *Ubicación del hombre*. Buenos Aires: Editorial Columbia, 1970.

FONTOYNONT, V. *Vocabulaire grec: commenté et sur textes*. Paris: Éditions Auguste Picard, 1949.

BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Editora Herder, 1969.



## O iPhone de Torquemada

Cunha de Leiradella\*

Não gosto da minha casa. Não queria que ela fosse uma casa. Queria que ela fosse uma prisão. Um calabouço sem janelas e sem portas, e que eu nunca pudesse sair dele. Mas, infelizmente, a minha casa tem janelas e tem portas, e uma delas dá para a rua e tem uma chave que a abre e que eu carrego no meu chaveiro. E, mesmo que não queira, todas as noites a uso. Todas as noites as minhas mãos pegam nela, metem-na na fechadura, abrem a porta e eu saio da minha casa.

Odeio as minhas mãos. Eu adoro música, sempre quis ser músico, e elas negam-se a pegar em qualquer instrumento e a tocá-lo. As minhas mãos só fazem o que querem e sempre me obrigam a fazer o que não quero. Todas as noites abrem a porta da minha casa e me obrigam a sair. Eu não quero sair, não quero ir a lugar nenhum, não tenho nada que fazer em nenhum lugar, mas saio. Se não sair, a porta da minha casa fica aberta e eu não gosto de portas abertas. Principalmente, portas por onde nunca ninguém entra a não ser eu.

As minhas saídas nunca mudam. São sempre as mesmas. Vou sempre pelas mesmas ruas, dobro sempre nas mesmas esquinas, dou sempre os mesmos passos, repito sempre os mesmos gestos, cruzo sempre com as mesmas pessoas, mas ninguém me conhece nem eu conheço ninguém. As pessoas não param para conversar comigo nem eu paro para conversar com elas. As minhas mãos não deixam. Nunca cumprimentam

\* Escritor, reside em Póvoa de Lanhoso (norte de Portugal).

ninguém. As pessoas passam por mim e eu passo por elas, mas é como se nunca nos víssemos nem cruzássemos. Às vezes, tenho a impressão que alguém me olha, mas, se olha, não me vê. Eu passo e elas também passam. Eu sempre passo e elas sempre passam também. E, isso eu sei, embora a distância entre nós seja infinita, a cada noite aumenta mais. As minhas mãos não deixam que ela diminua. Nunca cumprimentam ninguém nem deixam que alguém me cumprimente.

Já dobrei três esquinas, a próxima fica a menos de cem metros, não quero ir mais longe, e quero voltar. Estou no meio do passeio, paro, mas não volto. Não posso. De repente, as minhas mãos enterram as unhas na carne das minhas coxas e obrigam-me a seguir. As minhas mãos não gostam que eu pare e volte. Tento tirá-las dos bolsos das calças, mas elas não saem e as unhas enterram-se cada vez mais na carne das minhas coxas. Dói, e sou forçado a andar. E ando. Obrigado, mas ando. Mas me pergunto: por que é que as minhas mãos fazem isto sempre que eu paro, e sempre de repente, e sempre entre duas esquinas? Será porque elas não querem que eu morra, parado entre duas esquinas, ou será porque elas querem que eu ande para poderem ver o que está além da outra esquina? Mas será que elas não entendem que depois da outra esquina existe outra, e depois da outra mais outra, e outra é outra, sempre outras? Por mais que pense, não consigo entender o que as minhas mãos pensam. E continuo andando.

Baixo a cabeça e olho os bolsos das calças. As minhas mãos, agora, já não enterram as unhas na carne das minhas coxas. Estão imóveis, talvez descansando, e não sabem que eu as vigio. Eu estou andando como elas querem que eu ande, e elas confiam no poder que têm sobre mim. Mas eu também as conheço e sei que o momento certo de as tirar dos bolsos e de as obrigar a obedecer-me há de chegar.

Levanto a cabeça e olho em frente, e continuo andando como se andar, mesmo obrigado pelas minhas mãos, fosse um prazer. É necessário que elas continuem pensando que eu não sei o que elas pensam. Se conseguir iludi-las, elas continuarão confiantes e eu poderei dominá-las. Não sei quantos minutos passaram, não posso olhar o relógio, mas não me importo. O importante é que as minhas mãos continuem imóveis e eu

possa tirá-las dos bolsos e olhá-las, e elas saberem que eu as vejo e sei que poderei dominá-las.

O dedo indicador da mão direita mexeu-se. É agora. Deixo-o mexer-se mais um pouco e, de repente, num gesto rápido, tiro-as ambas as mãos dos bolsos. Apanhadas de surpresa, as minhas mãos não têm tempo de reagir e não conseguem travar a rapidez do meu gesto. Deixo-as caídas ao longo do corpo, paro e sorrio, satisfeito, gozando o prazer da minha vitória. Com elas, agora, sujeitas à minha vontade, começo a andar. Mas o meu andar já é diferente. Agora eu ando porque quero, não porque as minhas mãos querem que eu ande.

Calmo, tranquilo, como se as minhas mãos não existissem, penso sem pressa e resolvo o que fazer. Agora, o comando é meu e as minhas mãos farão o que eu quiser. Paro, tiro o cachimbo do bolso, encho-o de fumo, devagar, serenamente, pego na caixa de fósforos, acendo um e olho a minha mão direita. Sem medo, como se ela fosse apenas um lápis ou um revólver. Ela ainda treme, talvez furiosa por não ter conseguido escapar ao meu controle, mas está aqui bem na minha frente, totalmente dominada, e eu posso olhá-la e vê-la, segurando o fósforo aceso. Sei que é a minha mão direita, porque é ela que sempre segura os fósforos acesos quando acendo o meu cachimbo. Mas, mesmo sabendo que é a minha mão direita, e vendo-a totalmente dominada, fico pensando: será que as minhas mãos, sempre me obrigando a andar pelas ruas, de esquina em esquina, sem eu querer, também terão mãos que as obriguem a andar como eu ando, carregando os seus próprios fósforos e acendendo os seus próprios cachimbos? Não consigo encontrar uma resposta que me satisfaça, mas não me importo. O importante, agora, é que as minhas mãos já me obedecem.

Odeio as minhas mãos. Tenho certeza que, se não as vigiasse constantemente, elas me matariam. Muitas vezes, sem eu querer, nem mandar, elas começam se agitando. Imediatamente, guardo-as nos bolsos, como guardo o cachimbo, a bolsa do fumo, a caixa dos fósforos ou a carteira. Mas elas ficam furiosas e, em represália, agitam-se ainda mais. Por mais esforços que eu faça, não consigo imobilizá-las. Elas só param quando querem. De repente, sem o menor aviso, mesmo que eu

pense que ainda vão continuar, elas param. As minhas mãos só deixam de se agitar quando acham que devem. E, às vezes, ainda cravam as unhas na carne das minhas coxas, como fizeram há pouco. Por isso é que eu tenho certeza que se não as vigiasse constantemente, elas me matariam.

Eu odeio as minhas mãos, mas elas também me odeiam. Eu sei que elas me odeiam. Quando não estão guardadas nos bolsos das calças, as minhas mãos andam sempre na minha frente. Sempre. Mas eu sei que, mesmo andando sempre na minha frente, mesmo vendo coisas que eu não vejo, mesmo escutando conversas que eu não escuto, as minhas mãos não conseguem, ainda, separar-se de mim. Por mais que se afastem, por mais longe que possam ir, por mais independentes que sejam, são sempre obrigadas a voltar, e é por isso que me odeiam.

Eu nunca adormeço antes das minhas mãos adormecerem. Nunca. Depois que descobri o que elas são capazes de fazer, se não as vigiasse constantemente e, alguma vez, adormecesse antes delas, tenho certeza que nunca mais acordaria. E é essa, eu sei, a única razão que ainda me mantém vivo, embora passe noites e noites sem dormir, esperando que elas adormeçam. Mas há muitas noites em que elas não adormecem, olhando para mim como eu olho para elas. Todos acordados.

Mas elas também se vingam dessa minha vigilância. Todas as noites abrem a porta da minha casa e me obrigam a sair. E, rua após rua, esquina após esquina, só pelo prazer de se vingarem da minha vigilância, as minhas mãos me violentam. Além de cravarem as unhas na carne das minhas coxas, ainda me forçam a conhecer a presença das coisas que me cercam. É por meio das minhas mãos que eu conheço tudo que me cerca: as paredes dos edifícios, os automóveis estacionados junto das calçadas, as cascas rugosas das árvores, os bancos onde me sento ou até o vidro mal lavado dos copos onde tomo os meus conhaques. A única coisa que as minhas mãos não me obrigam a conhecer são as pessoas com quem cruzamos nas ruas ou nas esquinas. As minhas mãos não cumprimentam ninguém. De resto, tudo eu conheço através delas. E eu sei por quê. Elas fazem isso porque sabem que, cercado de volumes, o meu mundo interior fica menor.

Quando volto e entro em casa, eu só sei que estou na minha casa porque são elas que pegam a chave, a metem na fechadura e abrem a porta. Por isso as odeio. Se não fossem as minhas mãos, tenho certeza, o meu mundo seria outro. Bem mais espaçoso e bem mais condizente com o que eu sou. Nele não existiriam volumes. Paredes, cascas de árvores, automóveis, cachimbos, copos, nada a não ser eu. Nem sequer a casa de onde me obrigam a sair todas as noites.

Mas eu também me vingó. Há muito aprendi a vingar-me. Mesmo sem vontade de fumar, tiro o cachimbo do bolso, encho-o de fumo e acendo um fósforo. Como agora. O cachimbo está na minha boca, o fósforo já está aceso, mas eu sei que não vou fumar. Tudo que fiz até agora, tirar o cachimbo do bolso, enchê-lo de fumo, metê-lo na boca e acender o fósforo, tudo isso não passou de um pretexto para me vingar. Deixar o fósforo arder até ao fim e queimar os dedos das minhas mãos. Castigá-las. Mas elas não sabem disso. Felizmente, as minhas mãos agem sempre como se tudo tivesse, obrigatoriamente, uma sequência lógica. Para elas, tirar o cachimbo do bolso, enchê-lo de fumo, metê-lo na boca e acender um fósforo, só pode ter um significado lógico: eu querer fumar. Mas, para mim, não. Eu posso, perfeitamente, tirar o cachimbo do bolso, enchê-lo de fumo, metê-lo na boca, acender um fósforo e não fumar.

Na realidade, a única vantagem que eu tenho sobre as minhas mãos é nenhum dos meus atos ser, obrigatoriamente, um ato lógico. Não fosse isso, já há muito estaria morto.

Agora, como sempre, foi a minha mão direita que acendeu o fósforo. E eu tenho certeza que ela está pensando que este fósforo que está ardendo e já quase queima os dedos dela, foi aceso para acender o meu cachimbo. Nenhuma das minhas mãos, nem a esquerda, que segurou a caixa, nem a direita, que acendeu o fósforo, sabe que não vou fumar. Da forma como procederam, com a tranquilidade com que agiram, para as minhas mãos, se o que elas fizeram foi lógico, eu também só posso agir com lógica. Se tirei o cachimbo do bolso, se o enchi de fumo, se o meti na boca e se acendi um fósforo, eu só posso querer fumar. Por isso elas não estão preocupadas e fazem o que eu quero com a maior boa vontade. Mas eu não vou fumar. Vou castigá-las. Eu sei que, quando a

chama do fósforo começar queimando os dedos das minhas mãos, eu também vou sentir dor. Mas elas vão sentir a dor primeiro do que eu, e esse será o seu castigo.

Estou com raiva. Há instantes, logo que comecei andando, as minhas mãos, tenho certeza, para se vingarem da minha vitória sobre elas, me agrediram. Mais uma vez me violentaram. De repente, sem o menor aviso, sem eu ter tempo sequer de as guardar nos bolsos, elas me obrigaram a conhecer mais uma coisa. Outro volume. Aquele automóvel que está estacionado ali atrás. Especificamente aquele. Eu posso imaginar, perfeitamente, um automóvel. Sei o que é um automóvel porque tenho um e o dirijo, e posso imaginar como serão os outros automóveis, mesmo que sejam diferentes do meu. Mas aquele, especificamente aquele, XQ - 51 - 83, só existiu para mim quando tomei conhecimento da sua presença. Quando as minhas mãos o roçaram com a polpa dos seus dedos. Se as minhas mãos não o tivessem tocado, não lhe tivessem tateado a placa, ele, para mim, não existiria nem seria mais um volume cuja presença me sufoca.

Eu sei que as coisas existem. Sempre existiram. Existiram antes de mim, existem comigo e continuarão existindo depois de mim. Mas só quando as minhas mãos as tocam é que eu as sinto e a sua presença me sufoca. Enquanto eu, simplesmente, as imagino, são elas que existem em função de mim, não eu em função delas. Se eu não imaginasse nada, nenhuma coisa, nenhum volume existiria. E se as minhas mãos não tocassem em nada, nada me sufocaria. Mas, no momento em que sou obrigado a ter consciência das coisas que as minhas mãos me obrigam a conhecer, sou também obrigado a reconhecer que eu só existo em função delas. E é, justamente, isso que me angustia, que me sufoca. Eu só existo porque o volume que me cerca também existe.

Por isso é que as minhas mãos, só porque me odeiam e conhecem a minha angústia, me fizeram conhecer a presença daquele automóvel. Até que elas o tocassem e eu sentisse o seu volume, ele, para mim, não existia. Até àquele justo momento só eu existia. E é por essa razão que as minhas mãos estão sendo castigadas. Eu não existo em função de mim. Eu existo em função do volume que me cerca. O fósforo já está queimando os meus dedos, mas eu tenho prazer em sentir a dor. As minhas mãos a sentiram primeiro do que eu e sofreram antes de mim.



Cinema

## A literatura vê o cinema

*Paulo Augusto Gomes\**

Última das artes aceitas como tal até o momento (ainda não foi reconhecida a Oitava Arte), o cinema gozou de enorme popularidade durante todo o século XX e, mesmo atravessando atualmente um período de entressafra, continua arrastando bons públicos às salas exibidoras. Ao longo de sua existência, grandes diretores – a começar de Charles Chaplin – se impuseram como autores e mereceram amplo respeito. Essa admiração abarca escritores e poetas de fama mundial, que viram no cinema, no mínimo, objeto de fascínio, quando não de reflexão sobre a condição humana. Nomes de talento e prestígio, a exemplo do argentino Jorge Luis Borges, do inglês Graham Greene e do cubano Guillermo Cabrera Infante, exerceram a crítica cinematográfica, antes de se projetarem através de suas obras literárias. Todos tiveram os textos coligidos em volumes, muitas vezes por eles mesmos, o que evidencia quão importante foi o cinema na estruturação de seus mundos autorais e o quanto as imagens influenciaram as palavras que escreveram. Em troca, o cinema também utilizou romances, poemas e até argumentos e roteiros especialmente escritos por eles, quase sempre provocando discussões bizantinas, que não levam nunca a lugar algum.

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

Tudo porque cinema e literatura são artes distintas, que empregam meios diversificados.

Um filme (isso vale também para um livro, que tome como ponto de partida um filme previamente feito) pode até se aproximar de uma obra-prima literária mas, com certeza, seguir apenas o fio da história será o caminho menos indicado. Fatores como a musicalidade das palavras, a relação entre frases e muitos outros atributos estarão necessariamente perdidos, quando se segue esse viés. Muitos cineastas são os primeiros a ignorar essa diferença fundamental entre as linguagens, o que muitas vezes leva pessoas, mais ou menos esclarecidas, a afirmar que “o livro é melhor que o filme”. Adaptações cinematográficas podem ser boas ou ruins, toda uma série de fatores influenciando essa opinião. Tal ou qual versão de “Madame Bovary” para a tela pode ser empobrecedora em relação ao texto original de Flaubert, mas o escritor nada terá a ver com o resultado obtido. Isso é obra de um diretor de cinema e sua equipe que, no máximo, poderão ser acusados de não ter sabido ler convenientemente o texto que se propuseram adaptar. Inversamente, uma infinidade de livros medíocres encontra no cinema uma transposição muito superior ao texto original. Nem por isso, o cinema merece destaque especial.

Mas este artigo não pretende discutir a relação entre as duas artes. Quer, tão somente, sentir a maneira pela qual nomes de peso da literatura vêem o cinema. Como se poderá constatar, também nessa direção os equívocos predominam. Ficando apenas com os exemplos brasileiros (nem tantos assim, mas reunindo escritores de projeção), pessoas como Aníbal Machado, Mário de Andrade, Vinicius de Moraes, Carlos Heitor Cony e Márcio de Souza exercitaram-se na crítica cinematográfica, com resultados desiguais, conforme a familiaridade que esses escritores tinham (ou têm) com a arte cinematográfica. Assim como a literatura, também o cinema pode ser abordado sob vários e diferenciados prismas resultando em textos que, muitas vezes, deixam claro o tipo de relacionamento que esses e outros grandes autores mantinham com a Sétima Arte.

Salvo engano, uma das primeiras publicações assinadas por um nome consagrado da literatura brasileira foi *O cinema e sua influência na vida*

*moderna*. De autoria de Aníbal Machado, é o resultado de uma conferência proferida em 6 de fevereiro de 1941, contando com presenças importantes, como as de Carlos Drummond de Andrade (cuja crônica que tem como tema Greta Garbo e o poema em homenagem a Charles Chaplin são amplamente conhecidos), Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Raul Bopp, Raquel de Queiroz e Guilherme de Figueiredo. O texto foi recolhido pelo Instituto Brasil-Estados Unidos e editado na forma de um opúsculo (36 páginas), dentro de uma série em que intelectuais brasileiros analisavam aspectos diversos da cultura americana. Mesmo nascido na França, tal como hoje o conhecemos, o cinema logo tornou-se “propriedade” dos Estados Unidos, em função do surgimento dos estúdios e da popularização do *star system*.

Aníbal Machado cumpriu com galhardia seu papel, evidenciando, em sua exposição, um amplo conhecimento dos vários movimentos cinematográficos que, àquela época, já haviam eclodido em todo o mundo. Toma, como epígrafe de sua exposição, a frase do cineasta francês Abel Gance: “chegou o tempo da imagem”. Refere-se, com conhecimento de causa, a primitivos teóricos do cinema, como Louis Delluc e Ricciotto Canudo, citando e analisando suas ideias, e aborda fenômenos como o do Expressionismo alemão dos anos 20, do cinema soviético de Eisenstein, Dovjenco e Dziga Vertov, e da vanguarda europeia, que incluía o dinamarquês Carl Theodor Dreyer e o sueco Victor Sjöström. Um dos tópicos de sua conferência intitula-se “Chaplin não faz apenas rir”; o título já deixa claro que Aníbal conhecia muito bem o fenômeno cinematográfico e admirava seus grandes mestres. Reconhece a contribuição americana, ao citar autores do nível de Erich Von Stroheim e King Vidor. Chega, inclusive, a falar da “ação da crítica”, outro subtítulo do seu texto, em que discute o papel aglutinador e formador que essa área do jornalismo passou a exercer, já na primeira metade do século passado. Revela-se, assim, mais atento e ligado que seu amigo Otto Maria Carpeaux, intelectual de primeiríssimo nível que, no entanto, limitou os temas de seus belos textos à literatura (principalmente), música e artes plásticas. Aníbal foi um pouco mais longe; e soube ver o que havia à sua volta.

Nos anos 40, outros escritores de peso já haviam rendido sua homenagem ao cinema. Antes até mesmo de Aníbal, Mário de Andrade escreveu, ainda nos anos 20, seus primeiros textos sobre a Sétima Arte. Não chegou, contudo, a enfeixá-los em livro, embora um ou outro, como aquele dedicado a “Fantasia”, desenho-animado em longa-metragem de Walt Disney, tenha sido incluído em “O Baile das Quatro Artes”. Só recentemente, graças à organização de Paulo José da Silva Cunha, esses textos foram reunidos em um pequeno livro, *No Cinema* (Nova Fronteira, 2010). São ao todo 19, muitos deles dedicados a Chaplin, em especial à análise de “O Garoto” (*The Kid*), filme pelo qual Mário se encantou particularmente (é realmente difícil resistir à *persona* chapliniana, ainda mais quando ela vem acompanhada de um menino órfão, que o vagabundo Carlitos adota). Há, também, uma análise de “O Grande Ditador”, obra que inaugura a última fase da carreira de Chaplin, na qual o personagem característico do cineasta começa a se diluir em outras criações, que vão do ditador Hinkel a Monsieur Verdoux.

Mas o texto surpreendente é o que abre o livro, “Do Rio a São Paulo para casar”, sobre o filme homônimo do diretor paulista José Medina, que Mário aplaude. A crítica foi publicada originalmente em “Klaxon” nº 2, de 15 de junho de 1922. Mesmo apontando alguns defeitos, Mário considera o filme um esforço bem sucedido. Em uma época na qual praticamente ainda não existiam publicações brasileiras especializadas em cinema, ele reconhece o valor de uma cinematografia nascente, merecedora do seu apoio já no ano em que acontecia a Semana de Arte Moderna. Mostra-se atento ao que acontecia à sua volta, mas não apenas. Em outro texto, também publicado em 1922, aplaude “Esposas Ingênuas” (*Foolish Wives*) de Erich von Stroheim, filme lançado naquele mesmo ano. Como qualquer crítico, Mário não está isento de apostas equivocadas – e uma delas é exatamente a que diz respeito a “Fantasia” (texto publicado em 1941), filme que ainda encontra admiradores nos dias de hoje, mas que sem dúvida envelheceu bastante. Isso nem mesmo chega a ser um pecado e Mário, mesmo fazendo ressalvas à obra, deixa-se levar pelas imagens que se apoiam em temas de sucesso da música erudita (“Quebra-Nozes” de Tchaikovsky, a sinfonia “Pastoral” de Beethoven ou o poema “O Aprendiz de Feiticeiro” de Dukas).

Também a primeira metade dos anos 40 marca o início da publicação dos textos de cinema de Vinicius de Moraes. O poeta já era amigo pessoal de Mário Peixoto, o lendário autor de “Limite”, chegando a promover sessão especial do filme para Orson Welles, então em viagem ao Brasil. Sua produção é grande e se encontra reunida em um livro de mais de 300 páginas, lançado em 1996, que recebeu o título de “O cinema de meus olhos”.

Que ninguém espere encontrar nele um grande ensaísta. Paulo Emílio Salles Gomes, certamente o melhor e mais influente crítico cinematográfico brasileiro de todos os tempos, chega a afirmar que “o seu forte não é explicar as coisas. Ele não sabe pôr um argumento depois do outro, ligá-los, tirar uma conclusão. Vinicius é um homem eternamente grávido e que está eternamente dando à luz. Vinicius está sempre sendo fecundado desordenadamente pelas coisas do mundo, pelas crianças, pelo cinema, pela guerra, pelos passarinhos”. Não se trata de uma opinião *a posteriori*. Paulo Emílio publicou essa sua opinião na revista “Clima” nº 10, de junho de 1942.

Vinicius fala de tudo e de todos nas suas críticas (talvez fosse melhor chamá-las “crônicas”). Um longo capítulo é dedicado ao seu conhecimento e amizade com Orson Welles, composto por dez textos. Chaplin é outro reverenciado, a quem o poeta dedica sete crônicas. Outro capítulo, bem mais extenso, versa sobre o cinema americano, para onde Vinicius se dirigiria, ao assumir sua função diplomática de cônsul. Comparativamente, o cinema brasileiro merece destaque menor, mas pelo menos sete críticas falam de brasileiros que o impressionaram, em especial Grande Otelo, que também Welles já havia reconhecido como dos maiores atores do mundo, após tê-lo incluído no elenco do seu projeto abortado “It’s All True”.

Vinicius é, sobretudo, um agitador cultural que sempre soube como utilizar a mídia para promover eventos e chamar a atenção do público que o lia. Conheceu, no Brasil (além de Welles, John Ford e seu fotógrafo Gregg Toland) e em Los Angeles, onde trabalhou e residiu, um sem número de grandes nomes. Sempre ativo, acabou por encontrar na música brasileira e na parceria com Antônio Carlos Jobim, o espaço de atuação.

Em 1945, tem início a publicação de textos, na imprensa paulistana, de Anatol Rosenfeld, mais um legado da Europa à intelectualidade brasileira. Graduado em Filosofia pela Universidade de Berlim, chegou ao Brasil em 1936, fugido do nazismo. Estabeleceu-se em São Paulo e sua ampla produção escrita engloba títulos de literatura, teatro e cinema, além de um curioso ensaio cujo título é “Negro, macumba e futebol”. Dez livros póstumos de sua autoria foram publicados pela Editora Perspectiva; entre eles, está “Na Cinelândia Paulistana” (2002).

Rosenfeld escreveu muitas críticas de filmes, com coerência e embasamento. Diretores tão variados como Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa, Elia Kazan, Roberto Rossellini, Max Ophüls, Vincente Minnelli, Fritz Lang e Jean Renoir são abordados com segura lucidez, e não passou também em branco diante do fenômeno do surgimento e existência da Vera Cruz, empresa criada por burgueses paulistas, que produziu filmes que marcaram época, a exemplo de “O Cangaceiro” de Lima Barreto e “Sinhá Moça” de Tom Payne.

A atuação de Rosenfeld se prolonga até tempos mais recentes. Filmes como “Blow-up” (Depois Daquele Beijo) de Michelangelo Antonioni e “2001: a Space Odissey” (2001, uma Odisseia no Espaço) de Stanley Kubrick recebem longas análises, escritas já na fase final de sua vida (ele faleceu em 1973).

Em 1967, são publicados dois livros – e pelo menos um deles é uma surpresa. Pela Biblioteca Básica de Cinema, dirigida por Alex Viany e editada pela Civilização Brasileira, Carlos Heitor Cony lança um livro-antologia, *Charles Chaplin*, no qual a primeira parte é constituída por um texto em que o escritor faz um balanço da vida e obra do cineasta, abordando o personagem Carlitos e o mito surgido em torno dele, com uma filmografia completa e análise de cada filme. Toda a segunda parte é constituída por uma seleção de textos de autores estrangeiros e nacionais. A obra pode ser considerada uma surpresa porque, à época, Cony já havia se lançado com sucesso como ficcionista. É um volume extenso, com mais de 400 páginas, que deixa claro o quanto Chaplin é uma admiração perene entre os literatos brasileiros.

Cony não vai longe em sua análise da obra chapliniana. Os melhores textos do livro estão todos na segunda parte, que reúne gente do nível de Alberto Cavalcanti, Sergei Eisenstein, John Grierson, Vsevolod Pudovkin, Jean Renoir, James Agee, Elie Faure e Paulo Emílio Salles Gomes, além da inclusão de poemas de Vladímir Maiakovski e Carlos Drummond de Andrade. Funciona como obra de consulta, embora, hoje em dia, esteja confinada a um limbo; o livro nunca foi reeditado e há muito encontra-se esgotado.

Também em 1967 surgiu *O Mostrador de Sombras*, do amazonense Márcio Souza, que posteriormente optou de vez pela literatura, tornando-se famoso por suas obras *Galvez, o Imperador do Acre* e *Mad Maria*, esta última adaptada com destaque pela televisão. Na verdade, antes de se lançar como romancista, Márcio tentou o cinema, dirigindo, sempre no Amazonas, uma adaptação cinematográfica do romance *A Selva*, do português Ferreira de Castro. Após sua consagração como escritor, Márcio voltou a lançar um livro sobre cinema editado pela Funarte – *Silvino Santos, o Cineasta do Ciclo da Borracha*, obra de grande importância sobre um dos grandes pioneiros do cinema brasileiro.

Em *O Mostrador de Sombras*, ele faz um levantamento dos autores que marcaram sua vida: Luis Buñuel, Luchino Visconti, Ingmar Bergman, Francesco Rosi, Mauro Bolognini e Michelangelo Antonioni, mas não se esquece de fazer um levantamento criterioso do cinema brasileiro da época e do amazonense em especial, centrando seu texto nos tópicos que, segundo sua visão, deveriam marcar a produção brasileira de então, com ênfase nos trabalhos de seus companheiros de geração, como Renato Tapajós e Roberto Kahané.

Se, do cinema, Márcio chegou à literatura, caminho inverso tomou o mineiro Lúcio Cardoso que, tendo escrito vários livros, como “Salgueiro”, “Mãos Vazias” e “O Desconhecido”, tomou-se de amores pelo cinema, chegando, inclusive, a tentar o longa-metragem em 1949, com “A Mulher de Longe” (no elenco, Maria Fernanda, Nelson Dantas e Fernando Torres), filme que permaneceu inacabado – e abandonado por longos anos, até que o cineasta Luiz Carlos Lacerda recuperou boa parte do material filmado fazendo um documentário, também em longa-metragem.

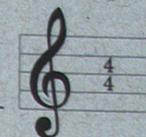
A ligação de Lúcio com o cinema não se limitou a esse projeto; várias de suas obras foram levadas ao cinema e, em 1964, ele escreveu o argumento original de "Porto das Caixas", filmado por Paulo César Saraceni.

Cabe lembrar, ainda, que o grande João Guimarães Rosa se encantou com a linguagem típica dos roteiros, escrevendo dessa maneira parte de sua novela "Cara-de-Bronze", que integra o *Corpo de Baile*.

Do que foi dito, vê-se que cinema e literatura sempre mantiveram uma proximidade, no Brasil e em todo o mundo. Para além de eventuais equívocos, influenciam-se e se esclarecem mutuamente, engrandecendo as duas formas de expressão.



## Música



### De um caderno de esboços, sobre Debussy.

Paulo Sérgio Malheiros dos Santos\*

Peças importantes de Claude Debussy – o *Prélude à l'après midi d'un faune*, *La mer*, os Noturnos e *Jeux* – foram recentemente apresentadas, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, sob a regência de seu maestro titular e diretor artístico Fabio Mechetti.

Quanto à música de câmara do grande músico francês, nas comemorações dos 150 anos de seu nascimento, a Fundação de Educação Artística apresentou, na sala Sergio Magnani, uma mostra abrangente e significativa, incluindo a versão para piano a quatro mãos das *Six épigraphes antiques* (com as pianistas Sandra Almeida e Cristina Guimarães); o solo de *Syrinx* (com o flautista Alberto Sampaio) e algumas preciosas canções, interpretadas pela *mezzo-soprano* Eliane Fajoli e por dois ícones do nosso meio musical, o barítono Eladio Pérez-González e a pianista Berenice Menegale.

Achille-Claude Debussy (1862-1918) nasceu em uma família de pequenos comerciantes sem tradição artística ou musical. Estudou os rudimentos de escrita, leitura e cálculo com a mãe, que nunca suspeitou do talento do menino. O compositor, autodidata, tornou-se homem culto,

\* Professor de História da Música da UEMG e doutor em Literatura pela PUC-Minas.

mas sempre se ressentiu das lacunas de sua formação. Nunca frequentou os cursos regulares de uma escola, nem pôde ingressar, portanto, em uma faculdade. Ainda bem criança, em uma temporada na casa de uma tia em Cannes, Achille-Claude descobriu duas paixões, a música e o mar. Lá, começou a estudar piano, e, aos oito anos, o talentoso menino tocou para Madame Mauté de Fleurville, que teve o mérito e a honra de descobrir seus dons excepcionais. Ela se dispôs a dar-lhe aulas gratuitas e a cuidar de sua educação. Madame de Fleurville fora aluna de Chopin e quando conheceu Debussy, era sogra de Paul Verlaine. De Fleurville revelou ao jovem aluno a música e alguns princípios da técnica de Chopin. Pouco depois, o menino de dez anos entrava para o Conservatório de Paris, onde estudou com Marmontel, Lavignac, Franck, Massenet e Guiraud. Teve assim sólida formação musical. Ainda estudante, contratado como pianista acompanhador pela baronesa von Meck, a mecenas de Tchaikovski, Debussy viajou para a Rússia, a Itália e a Áustria. No Conservatório de Paris ganhou dois prêmios, com o Concerto em fá menor e a segunda Balada de Chopin, um dos seus compositores prediletos. Quando escreveu os próprios *Estudos*, em 1915, Debussy dedicou-os à memória do compositor polonês, cuja obra completa revisava, então, para o editor Durand.

Debussy preferia os meios literários aos musicais. Ainda criança, não se adaptava ao autoritarismo do ensino do Conservatório e à natureza dos concursos habituais para uma carreira de pianista. E, quando mais tarde, em 1884, obteve o *Prix de Rome* de composição, acabou por abandonar a Villa Medici, “*cette usine à spleen*”, uma *usina de tédio*, recusando-se a participar da solene cerimônia final de entrega dos prêmios.

De volta a Paris, frequenta principalmente a *Librairie de l'Art*, reduto dos poetas simbolistas como Villiers de l'Isle-Adam e Mallarmé, e de jovens escritores como Gide, Claudel, Henri de Régnier. Ou a taberna *Chez Weber*, onde encontra Daudet, Maurras, Proust e René Peter (esse último deixou um livro de memórias com preciosas informações sobre o amigo músico). Debussy participou de alguns famosos *mardis* de Mallarmé e também escreveu muito — sua correspondência contabiliza mais de 1600 cartas.

O compositor musicou poemas de contemporâneos como Verlaine, Paul Bourget, Baudelaire, Banville, Mallarmé, Pierre Louis, além de alguns textos de poetas do passado, Tristan l'Hermite, Charles d'Orléans, François Villon; uns poucos textos são de sua própria autoria.

Para a música vocal camerística, Debussy contribuiu com mais de oitenta canções e alguns coros *a cappella*. Ao lado da música para piano, essa foi sua produção mais regular, estendendo-se por quase quarenta anos, aproximadamente de 1878 a 1915, ou seja, todo o seu período de vida criativa. Suas primeiras obras pertencem ao gênero e nelas Debussy começa a elaborar sua própria linguagem musical, desenvolvendo tanto a escrita pianística como a flexibilidade de uma linha melódica adaptada às exigências próprias da língua francesa.

Verlaine (1844-1896) foi um dos primeiros poetas musicados por Debussy. As *Fêtes galantes* incluem-se entre suas primeiras composições importantes. A versão de 1880/83 incluía *Mandoline*, *Pantomime*, *En sourdine*, *Clair de lune* e *Fantoches*. *Mandoline* aparecerá separadamente, em 1890 e apresenta, em clima pastoral, personagens da Comédia Italiana.

Por essa época, Debussy vive seu “período boêmio”: abandona definitivamente a Villa Medici, volta para Paris, rompe com a Academia, o Conservatório, a música oficial. Esses cinco anos pouco conhecidos de sua biografia foram, entretanto, fundamentais para o artista e para o homem — faz suas primeiras amizades duradouras e inicia uma relação amorosa com Gabrielle Dupont. *Gaby aux yeux verts*, simples vendedora de um *magasin*, foi a constante companheira desses dias difíceis de pobreza. Certamente tinha dificuldades em compreender por que o amigo se recusava a dar mais aulas de piano, ou por que ele gastava o pouco dinheiro que conseguia comprando pequenas e caras estatuetas decorativas. Quando sobrava algum, Debussy gostava de levá-la ao circo (*pour voir les clowns*). Habitavam um sótão onde um magnífico Pleyel de cauda reinava absoluto, em meio a umas poucas peças de um mobiliário em péssimas condições.

As obras do período boêmio apresentam uma originalidade que já surpreendia seus contemporâneos e mostram o encadeamento evolutivo da personalidade musical de Debussy.

Duas das principais composições desse período associam-novamente a Verlaine. A *Suite bergamasque*, escrita em 1890, só foi publicada em 1895. Debussy demonstra, pela escolha dos títulos e do caráter das peças, além de sua propaganda admiração pelos clavecinistas franceses, uma opção pela suíte de peças, como alternativa à utilização da forma sonata. O título, arcaizante, cita uma antiga dança italiana. Mas a terceira peça da série, uma das mais populares de toda a literatura pianística, não deixa dúvidas quanto à matriz verlainiana de seu título, *Clair de lune*. Verlaine, por sua vez, inspirou-se em quadros de pintores do século XVIII, Watteau principalmente, para suas *Fêtes galantes*:

(...) *Au calme clair de lune triste et beau  
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
Et sangloter d'extase les jets d'eau  
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.*

Ainda em Paris, compôs as *Ariettes oubliées*, coleção de seis melodias com acompanhamento de piano. Na verdade, apenas três poemas foram tirados da obra de Verlaine. As *Ariettes oubliées* fizeram bastante sucesso quando apresentadas em concerto e logo foram editadas (1888), o que era uma vitória para um compositor ainda pouco conhecido. Na obra de Verlaine, elas inauguram os poemas dos *Romances sans paroles* e a adoção desses termos – *romances, ariettes* – revelam a importância da musicalidade em sua poesia.

Em 1893, Debussy conheceu Pierre Louys, poeta, crítico literário, amante das artes, rico e generoso. Por mais de dez anos, Louys tornou-se, com uma intimidade pouco comum ao recluso Debussy, uma espécie de mentor intelectual, guia literário e correspondente mais assíduo do compositor. Sob sua recomendação (e para ganhar algum dinheiro), Debussy começou a escrever para a *Revue Blanche*, quando criou um personagem, seu porta voz, *Monsieur Croche*.

Inspirado no *Monsieur Teste* de Paul Valéry, *M. Croche* mantém-se distante das intrigas do meio musical parisiense, com julgamentos serenos (apesar de polêmicos) e de interesse musical mais abrangente (reservado

para comentar as obras de seus contemporâneos, Debussy prefere a correspondência com os amigos). Revelando-se um ensaísta de estilo próprio, original, irônico, às vezes mordaz, que faria inveja a muitos escritores, o compositor mostra-se admirável por sua sagacidade.

A parceria de Debussy e Pierre Louys, apesar de muitos projetos, principalmente uma ópera (*Cendrelune*) e um ballet (*Daphnis e Chloé*), limitou-se a *Les chansons de Bilitis*, compostas em 1897. Para divulgá-las, Pierre Louys usou um recurso literário interessante, apresentando-se como apenas o tradutor de uma série de poemas que teriam sido escritos na antiguidade por uma poetisa grega. A imaginativa mentira foi aceita de bom grado e Debussy resolveu musicar três dos poemas. Entre eles, o mais célebre, *La chevelure*, uma das mais belas realizações vocais do compositor, antecipa a cena do terceiro ato de *Pelléas et Mélisande*:

*Il m'a dit: cette nuit, j'ai rêvé  
J'avais ta chevelure autour de mon cou  
J'avais tes cheveux comme un collier noir  
Autour de ma nuque et sur ma poitrine.  
Je les caressais, et c'étaient les miens;  
Et nous étions liés pour toujours ainsi,  
Par la même chevelure, la bouche sur la bouche,  
Ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine (...).*

Em 1900, endividado, Debussy escreveu, a contragosto, uma música de cena para a apresentação recitada das *Chansons de Bilitis* no Teatro de Variedades – *musique alimentaire*, segundo o compositor. A instrumentação era bastante inusitada – duas harpas, duas flautas e celesta. Quatorze anos depois, escolhendo seis desses poemas, Debussy retomou a obra, reescrevendo-a, com muitos acréscimos e modificações, transformando-a nas *Six épigraphes antiques*, para piano a quatro mãos. Os títulos do compositor não correspondem aos dos poemas; são versos, deles retirados. Obra da maturidade do compositor, as *Epígrafes* impressionam por sua concisão e pela clareza e transparência da textura musical, que dispensa qualquer efeito espetacular.

Outro poeta simbolista, Mallarmé, teria importante relação com a obra de Debussy. Há um consenso didático em assinalar a estreia do *Prélude à l'après-midi d'un faune*, no mês de dezembro de 1894, como um marco para o início da música “moderna”. A novidade, a modernidade e a ousadia dessa pequena peça orquestral tornam-se mais flagrantes diante de outras grandes obras compostas no mesmo período, como as sinfonias *Novo Mundo*, de Dvořák (1893), a *Patética*, de Tchaikovski (1893) e a *Segunda* de Mahler (1894). Em Paris, Gounod é considerado um compositor cerebral; a *Carmen* de Bizet e o *Werther* de Massenet classificadas como óperas difíceis; e César Franck trabalha praticamente ignorado, enquanto Vincent d'Indy se impõe, à frente do grupo da *Schola Cantorum*, como um músico “avançado”.

Os ensaios para a estreia do *Prélude à l'après-midi d'un faune* foram longos e penosos. Os músicos mostravam-se desconcertados pelas novidades da obra, que abandona recursos clássicos (a exposição bitemática, o desenvolvimento rigoroso) e realiza uma espécie de amálgama de procedimentos da forma sonata, da variação e do *Lied*. Originalmente teria três partes, sob um título bem franckista — *Prelúdio, interlúdio e paráfrase para a tarde de um fauno*. Debussy se ateu ao *Prelúdio* e, desde o célebre tema inicial da flauta, suavemente, liberta-se do domínio da harmonia diatônica, da oposição maior-menor, deixando pairar dúvida sobre uma tonalidade específica. Sem adotar ou extrapolar a tonalidade, coloca-a em estado de suspensão. O efeito é o de uma improvisação construída, com o tema expandindo-se em ornamentações, retomado após prestar-se a digressões, ou disperso em fragmentos independentes. As oscilações de andamento e a irregularidade dos ritmos, a delicadeza do colorido orquestral usada como elemento essencial da composição, tudo contribui para criar uma atmosfera onírica. Debussy abandona o discurso narrativo tradicional, associado à prosa encadeada, coerente e dominada pela consciência. Não se trata, portanto, de música descritiva; suas curvas e movimentos falam mais à imaginação livre e ao reinado dos sonhos. O rompimento radical com o passado dá-se no campo da sintaxe, tratada de forma “intuitiva”, sem apego à gramática tradicional. A escrita musical estava, assim, definitivamente alterada.

Em uma nota para a edição original do *Prélude à l'après-midi d'un faune*, o próprio compositor resumiu suas intenções: “... uma ilustração muito livre do belo poema de Stéphane Mallarmé. Não visa absolutamente a uma síntese desse último. Trata-se mais dos cenários sucessivos através dos quais se movem os desejos e os sonhos do Fauno no calor desta tarde.” Debussy compara o final da música ao prolongamento do último verso do poema, quando cansado de perseguir a fuga amedrontada das ninfas e náiades, o fauno se deixa levar pelo sono inebriante, cheio de sonhos finalmente realizados, de posse total na natureza universal:

*L'âme et ... ce corps alourdi  
Tard succombent au fier silence de midi:  
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème  
Sur le sable gisant et comme j'aime  
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins!  
Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins...*

Debussy estabelece correspondências entre o cenário da égloga de Mallarmé (1842-1898) e os sentimentos do Fauno. Não procura retratar a Natureza, mas captar as misteriosas relações entre ela e a Imaginação. Esse sistema de correspondências, tão querido dos poetas simbolistas, estabelece uma interpretação mística da natureza. Baudelaire (1821-1867) foi seu principal e influente teórico, com a publicação de um artigo, em 1857, sobre Edgar Poe (1809-1849). Em seu soneto *Correspondances*, o poeta das *Flores do mal* expõe sua ideia de correspondências sensíveis:

*La Nature est un temple ou de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passa à travers des forêts de Symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*

Debussy admirava Baudelaire e Edgar Allan Poe e os considerava seus “mestres de poesia”. A leitura de *Les fleurs du mal* foi para ele uma verdadeira revelação, influência determinante em seus conceitos poéticos

– muitos de seus títulos nascem da sugestão de uma estrofe ou um verso baudeleriano. Entre 1887 e 1889, Debussy musicou cinco poemas de Baudelaire. São obras pouco conhecidas – à época, os cantores mostraram-se desconfiados e os editores, cautelosos, consideraram os versos de Baudelaire mórbidos demais. A música mostra o jovem compositor tentando conciliar a prosódia francesa ao estilo ainda wagneriano, do qual, entretanto, já parece querer se libertar. Vinte anos depois, em 1908, Debussy escolherá um verso do soneto *Harmonie du soir* para epígrafe do prelúdio *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*:

*Voici venir les temps ou vibrant sur sa tige  
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir  
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;  
Valse mélancolique et l'angoureux vertige!*

Quanto a Edgar Allan Poe, Debussy planejou duas pequenas óperas baseadas no contista americano: *Le diable dans le beffroi* e *La chute de la maison Usher*. O projeto, posterior a *Pelléas et Mélisande* (1902), sugere que, além de atraído pelo universo fantástico de Poe, o compositor procurava uma alternativa e um contraste em relação à sua única ópera concluída. Seriam pequenas peças, para serem apresentadas em um único programa. Duas histórias sem espaço para o amor, tendo como principal personagem a Multidão. Privilegiando, assim, as massas corais, Debussy pretendia algo novo, mais livre e mais complexo que seus modelos, a ópera *Borís Godunov* (de Mússorgski) e os *Mestres cantores* (de Wagner):

*O povo de 'Borís' não forma uma multidão verdadeira; pois canta em grupos alternados e muitas vezes em uníssono. Quanto ao povo dos 'Mestres Cantores', não é uma multidão, mas uma armada, organizada à moda alemã... Eu gostaria de fazer uma verdadeira multidão humana onde cada voz é livre, mas onde todas as vozes unidas produzem impressão e movimento de um conjunto.*

Debussy completou, ele próprio, os dois libretos (hoje recuperados), mas, sempre insatisfeito, destruiu a quase totalidade da partitura. Restou-nos um *Monologue de Roderick* para *La chute de la maison Usher*.

Além dessas, o compositor ainda planejou várias óperas; algumas chegaram a ser esboçadas musicalmente, outras se limitaram aos libretos ou às intenções do compositor e aos comentários em suas cartas. A única ópera concluída, *Pelléas et Mélisande* (1893-1902) marcou sua parceria com Maurice de Maeterlinck, dramaturgo simbolista belga. (Maeterlinck, anteriormente, mostrara-se bastante reticente quando Debussy, ainda pouco conhecido, pedira-lhe autorização para musicar *La princesse Maleïne*. E, diante da indecisão do escritor, o compositor abandonou o projeto).

Debussy conheceu *Pelléas et Mélisande* durante uma representação da peça no teatro de L'Oeuvre, em 1893. Sem ler o texto previamente, o músico deixou-se fascinar pelo clima de mistério da encenação. O poeta Pierre Louys, grande amigo do compositor, mostrou-se contrário ao projeto, apontando várias deficiências no texto de Maeterlinck, mas o compositor já se decidira:

*Há muito tempo queria fazer música para o teatro, mas de uma forma tão pouco habitual que acabava sempre desistindo. As pesquisas anteriores no campo da música pura me levaram a detestar o desenvolvimento clássico, cuja beleza é toda técnica e só pode interessar aos mandarins de nossa classe. Eu queria para a música uma liberdade que ela possui mais que qualquer outra arte por não estar presa à reprodução mais ou menos exata da natureza, mas às correspondências misteriosas da natureza e da imaginação. O drama de Pelléas, que apesar de sua atmosfera de sonho contém mais humanidade que os ditos documentos sobre a vida, me pareceu convir admiravelmente ao que eu queria fazer. Há nele uma língua sugestiva, cuja sensibilidade poderia achar um prolongamento na música e no colorido orquestral.*

Debussy tem trinta anos, certa notoriedade como compositor, e, dessa vez, Maeterlinck concede-lhe, além da autorização, muita liberdade para modificar o texto, quando julgasse oportuno. A ópera foi escrita em cinco atos divididos em doze cenas que, encadeadas entre si por breves interlúdios instrumentais (para as mudanças de cenário), apresentam-se sem interrupções, formando um todo. A música de Debussy rompe com vários procedimentos operísticos tradicionais. Flexível, livre, faz referências a Rameau e Monteverdi, Wagner e Mússorgski, mas, de fato, apresenta-se nova e inédita e se adapta perfeitamente à língua francesa. A prosódia simples e despojada, que não permite árias virtuosísticas nem grandes desenvolvimentos, modula sobre uma extensão sonora particularmente restrita, participa da fluidez harmônica e rítmica, integrada em uma instrumentação refinada e complexa. A orquestra mantém-se discreta a maior parte do tempo, valorizando, assim, os poucos momentos arrebatados. Conforme o próprio compositor, o silêncio assume importância estrutural: “*Eu me servi, muito espontaneamente aliás, de um meio que me parecia raro, o silêncio, como um agente expressivo e, talvez, a única maneira de valorizar a emoção de uma frase*”. No todo, os recursos dramáticos de Debussy mostram-se de uma eficácia surpreendente em sua recusa de efeitos fáceis.

A lenta gestação de *Pelléas et Mélisande* terminou em uma estreia tumultuada. Iniciados os ensaios, em janeiro de 1902, Debussy aprovou a escolha da cantora escocesa Mary Garden, para ser a primeira Mélisande, por sugestão do maestro André Messager (que já regera o *Prélude* e acompanhara o processo de criação de *Pelléas*). Ora, Maeterlinck desejava o papel para sua esposa, Georgette Leblanc. Inconformado e furioso diante das negativas do regente Messager e do próprio Debussy, o escritor pretendeu retirar a autorização anteriormente concedida ao compositor, acusando-o de desfigurar seu texto e levando o caso aos tribunais. Debussy sai judicialmente vitorioso do processo, mas seus adversários iniciam, então, uma série de maquinações de péssimo gosto, visando a ridicularizar a ópera, antes mesmo de sua estreia. No *Le Figaro* anuncia-se o casamento de “*um tal P. Léas e uma dita Méli Zandt*”. Na porta do teatro, uma cômica paródia do enredo é distribuída aos

assistentes. O público, assim, prepara-se para uma comédia, para uma diversão leve e, surpreendido por uma música “sem melodia, sem ritmo e sem harmonia”, reage com gritos de protesto. Alguns “*debussystes*” (entre eles Paul Valéry) ousam enfrentar os baderneiros, mas o tumulto generaliza-se e a polícia deve intervir. O espetáculo só chega ao final graças ao extraordinário controle de Messager. Nos dias seguintes, o escândalo se oficializa: a censura exige cortes de cenas (consideradas imorais!) e o diretor do Conservatório, Théodore Dubois, proíbe seus alunos de assistirem às próximas apresentações.

Entretanto, como acontece muitas vezes, o escândalo inicial tornou-se propaganda gratuita – por mais incompreendida ou controversa que fosse sua música, *Pelléas et Mélisande* marca o início do “debussismo”. A ópera permaneceu três meses em cartaz com lotações esgotadas. Debussy transformou-se em celebridade, figura polêmica, idolatrado por uns, como chefe de uma nova escola, e criticado pelos círculos mais reacionários. Mas, indiferente ou imune a esse processo de mitificação, durante os anos seguintes, os mais produtivos de sua vida, o compositor continuou procurando e mostrando novas faces.

Entre 1904 e 1910, Debussy abandona eventualmente seus poetas habituais e volta-se para a obra de poetas antigos, como Charles d’Orléans (1391-1465) e François Villon (1431-1463). Trata-se de um projeto de recuperação do passado musical e do patrimônio cultural franceses, através de uma reavaliação transfiguradora e criativa, feita por um artista que, agora, intitulava-se *musicien français*. As três *Chansons de Charles d’Orléans*, datadas de 1908, foram compostas para coro *a cappella*.

A escolha de Charles d’Orléans, pai de Louis XII, demonstrativa do exacerbado patriotismo de Debussy nos tempos da Primeira Grande Guerra, reflete-se na austeridade de suas últimas obras, com o emprego muito livre de formas pré-clássicas e a utilização de arabescos, referência direta ao universo dos músicos franceses do século XVIII, sobretudo Rameau e Couperin.

Quanto a Villon, a escolha do “poeta maldito” coloca as atuais intenções de “Claude de France” novamente em sintonia com os seus queridos simbolistas, uma vez que foram esses os responsáveis pela

recuperação do escritor medieval. Por seus crimes, roubos e o assassinato de um padre, Villon foi condenado à morte. Com a pena transformada em degredo, foi deportado da França em 1463, quando, desde então, nada mais se soube de sua vida. Os poetas do começo do século XX, elegendo-o como o primeiro dos modernos, tiraram-no do esquecimento. A conturbada biografia de Villon ilustra o conceito baudeleriano de “beleza do mal”. Segundo Baudelaire, em todo homem há duas tendências, uma para Deus, outra para Satã. A de Satã é a alegria de descer, de cair, a descoberta da poesia existente nos párias e excluídos da sociedade.

Poucos compositores mostram-se, como Debussy, tão infieis às próprias obras. Algumas de suas primeiras peças, mesmo tendo uma “assinatura” inconfundível, parecem de autores diferentes, se comparadas às posteriores. Por outro lado, as obras primas, o *Prelúdio*, os *Noturnos*, *La mer*, as *Imagens*, *Jeux* – citando só as orquestrais – mostram faces diversas e, sob alguns aspectos, contraditórias. Na verdade, Debussy continua pouco compreendido, embora, cada vez mais, apreciado. Ainda não se livrou, por exemplo, do rótulo de “impressionista”, que ele próprio renegava e que envolve sua música em uma névoa de mal-entendidos. O compositor nunca manifestou especial apreço pela pintura dos impressionistas franceses. Gostava muito da pintura japonesa, do inglês Turner e do americano Whistler, cujas telas intituladas *Noturnos* serviram de motivação para a criação de seus próprios *Nocturnes* para orquestra, compostos entre 1897 e 1899. Curiosamente, a estreia desse tríptico orquestral se deu em dois concertos diferentes. Os dois movimentos iniciais foram apresentados em dezembro de 1900, pela Orquestra Lamoureux, dirigida por C. Chéviard. A integral da obra, cujo terceiro movimento – *Sirènes* – conta com um coro feminino (Sereias), estreou em outubro do ano seguinte. Assim como as telas (da década de 1870) de James Whistler, estudos de luz e sombra que captam impressões de paisagens e objetos, a obra de Debussy revela-se um inédito e luminoso jogo de colorido orquestral. Nesses estudos sonoros, segundo o próprio compositor, o título deve ser entendido num sentido geral e, mais particularmente, num sentido decorativo. Não se trata da forma habitual do noturno, mas sim de tudo o que este termo pode evocar de impressões

e jogos de timbres. Em suma, os três *Noturnos* seriam uma pesquisa dos diversos arranjos que pode dar uma só cor, como por exemplo, em pintura, seria um estudo *dans le gris*. Assim, cada peça do tríptico apresenta orquestração particularizada. *Nuages*, para cordas, revela o aspecto imutável do céu e do movimento lento e solene das nuvens, desaparecendo em tons de cinza aos quais se mesclam delicados tons brancos. *Fêtes*, para três flautas, duas trompas, três trompetes e duas harpas, traz o ritmo dançante da atmosfera de uma festa, com a confusão de música e luzes que dançam em ritmo cósmico, iluminada em alguns instantes por deslumbrantes feixes de luzes. Um cortejo de figuras fantásticas aproxima-se e perde-se no burburinho festivo. *Sirènes* reúne os dois grupos orquestrais dos movimentos anteriores para cantar o mar em seu movimento incessante; a luz da lua reflete sobre as ondas e o misterioso canto das sereias perde-se na infinitude.

Como acontece em muitas peças do compositor, os títulos dos *Noturnos*, tão criticados pelo apelo literário e visual, são apenas delicadas alusões, evocações poéticas sugestivas, pretexto para a música, que nunca se escraviza a eles. Nos dois cadernos de *Prelúdios* para piano, certamente sua obra mais conhecida, o compositor inscreve os títulos ao final de cada peça, indicando que os títulos foram criados após a música e sugerindo que ouvinte não fosse guiado por um imperativo de ordem extra-musical.

Outro tríptico orquestral, *La mer* (1905) ocupa, cronologicamente, uma posição central na obra de Debussy. Esses “três esboços sinfônicos” foram escritos na Borgonha, bem longe do oceano. O compositor preferia suas lembranças à visão de um espetáculo que lhe parecia fascinante demais, a ponto de incapacitá-lo para o trabalho. A partitura, uma das mais ousadas do autor, imensamente rica e complexa, não agradou à maior parte dos críticos e desconcertou até mesmo os debussistas recentemente conquistados pela estética de *Pelléas et Mélisande* (1902). *La mer* é a única obra de Debussy semelhante a uma sinfonia, embora desafie a análise tradicional. O primeiro movimento, “Da alvorada ao meio-dia no mar”, já pelo título, sugere uma progressão, uma trajetória orientada que, eliminando as esperadas simetrias formais, transforma-se em puro desenvolvimento – do início misterioso evocativo da madrugada

até o resplandecer do pleno meio-dia em um acorde dos metais sustentado pelo brilho dos pratos. "Jogos de ondas", o segundo movimento, ao contrário, elimina a noção de direcionamento linear, propondo uma trama sonora em que o tempo, liberto de qualquer trajetória orientada, torna-se inapreensível. "Diálogo do vento e do mar", o último movimento, combina os procedimentos dos movimentos anteriores sobre o contraste de forças dinâmicas e estáticas e atinge grande amplitude dramática.

A parceria de Debussy com os Balés Russos do ousado diretor Sergei Diaghilev resultou em duas peças sinfônicas coreografadas e apresentadas por Vaslav Nijinski. Em 1912, o bailarino dançou sua coreografia para o *Prélude à l'après-midi d'un faune* e o espetáculo, considerado extremamente sensual e até imoral, causou escândalo de grande repercussão. No ano seguinte, *Jeux* (Jogos), última obra orquestral de Debussy, foi representada no dia 15 de maio de 1913, no teatro de Champs-Élysées. A recepção foi fria, marcada pela indiferença do público (principalmente se comparada à tumultuada estreia, duas semanas depois, na mesma sala, do grande espetáculo da temporada, a *Sagração da Primavera*, de Stravinski, também coreografada por Nijinski).

Hoje, um século depois, essas obras (libertas de suas incertas carreiras cênicas) constituem peças fundamentais do repertório sinfônico e não se pode mais negar a influência decisiva que exerceram sobre a música contemporânea. Negligenciada durante muito tempo, *Jeux* é atualmente considerada como uma das principais obras da música do século XX e sua novidade é de tal ordem que continua a gerar discussões.

*Jogos* teve como argumento-roteiro o balé "cubista" de Nijinski, cujo título seria um eufemismo para as intrincadas relações de um triângulo amoroso (segundo declarações do próprio Debussy a Stravinski). Espécie de "balé de câmara", com apenas três personagens, *Jeux* presta homenagem à Juventude e à Beleza enquanto faz a *apologia plástica do homem de 1913* (nas palavras de Diaghilev), com seus símbolos da Modernidade – refletores elétricos iluminam o jardim onde um rapaz e duas moças, em uniformes esportivos, carregando raquetes, desenvolvem passos e gestos estilizados, inspirados no jogo de tênis. A procura de uma bola perdida serve de pretexto para flertes, buscas, desencontros, perseguições, brigas,

confidências, beijos, carícias... Até que o clima de sutil erotismo, coreografado com lirismo, é interrompido pelo aparecimento de outra bola, jogada por mão maliciosa e oculta. Surpreendidos e amedrontados, o rapaz e as duas moças desaparecem na obscuridade noturna do parque.

Do ponto de vista formal, a partitura de *Jeux* liga-se diretamente à ação dançada em cena. Música de gestos, portanto, e daí seu aspecto de perpétua transformação, valorizando cada segundo de um tempo conscientemente irreversível. Cria-se uma nova noção de desenvolvimento temático: Debussy usa pequenos motivos derivados do impulso rítmico de uma valsa, combinando-os de maneira extremamente flexível. Esses micromotivos expandem-se em ornamentações, digressões e metamorfoses, ou se dispersam em fragmentos independentes sendo substituídos por outros que, muito secretamente, guardam algum tipo de aliança com os anteriores. Jogos de mosaicos que se renovam imediatamente e que exigem do ouvinte uma audição igualmente instantânea, entregue sem resistência à sua magia sonora.

A orquestração é elemento decisivo e estrutural na composição de *Jeux*. Ela não se limita a "revestir" as ideias musicais, mas é a sua própria concreção, na medida em que os timbres instrumentais, individualizados e articulados entre si, sobrepostos em camadas independentes e polirrítmicas criam uma espécie de polifonia e de contraponto timbrísticos. Usando os instrumentos habituais da orquestra sinfônica romântica, Debussy foi capaz de criar um mundo de sonoridades até então inexistentes, onde não há lugar para gestos grandiloquentes nem para figuras meramente retóricas. A peculiaridade, a novidade e o fascínio desses *Jogos* residem, sobretudo, em sua maneira única de existir enquanto timbre, enquanto cor instrumental.

Poucos músicos mostram-se, como Debussy, tão capazes de constante renovação. Suas inúmeras obras-primas mostram faces diversas e, sob vários aspectos, contraditórias. Inovam sempre e sinalizam caminhos inesperados. Revelam um pensamento sonoro totalmente novo, com um potencial de juventude sempre retomado, de impacto decisivo e duradouro. Por essa capacidade de renovação, que certamente confundia seus contemporâneos, Debussy insere-se na definição de Baudelaire para

a modernidade, vista como o transitório, o fugaz, o contingente; a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.

*Os poemas musicados por Debussy escolhidos para o presente artigo encontram-se na antologia Les Grands Auteurs Français du Programme, de Lagarde e Michard. Quanto aos textos do próprio compositor, foram traduzidos do livro de Jean Barraqué (cf. bibliografia).*

### Bibliografia

BARRAQUÉ, Jean. *Debussy*. Paris: Éditions du Seuil, 1962.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

MICHARD, Laurente & LAGARDE, André. *Les grands auteurs français du programme (XIX siècle)*. Vol V. Paris: Les Éditions Bordas, 1969.



### Artes Plásticas



## A verdade no mercado de arte

Carlos Perktold\*

Gostar de arte é um raro privilégio, sintoma de sensibilidade, bom gosto e olhar desenvolvido. Paredes nuas em nossas casas não despertam esses atributos nos filhos de quem os tem e menos ainda no adulto que pode desenvolvê-los. Apaixonar-se pela arte é um requinte intelectual, algo que nos torna mais humanos e é essa a sua principal função.

Mas não é a única. Ela pode ser também um bom investimento financeiro. Por isso, o leitor não deve imaginar que o comprador do último quadro a óleo de Picasso, vendido por US\$ 180 milhões em maio passado, “gastou” esse dinheiro. Ninguém gasta essa importância num quadro. O comprador investiu esse valor e terá o privilégio de vê-lo durante vários anos e, quando achar que é o momento de vendê-lo, encontrará novo comprador e terá tido um lucro maior que certos investimentos financeiros. Ele e todos os seus colegas colecionadores que disputaram o quadro no leilão sabem disso. Dinheiro e burrice não andam de mãos dadas em lugar algum, muito especialmente acima da linha do Equador.

Mas o leitor não deve imaginar que basta encher uma mala de dinheiro e sair comprando o que vê pela frente, mesmo peças de pintores consagrados. Para chegar ao apuro intelectual desse feliz e rico comprador

\* Psicanalista. Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA e a Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA.

de Picasso é preciso percorrer um longo caminho que começa pela paixão pelo desenho, pintura, escultura, aquarela, gravura ou outra técnica que a frequência em museus, galerias e leilões lhe despertará. Sem paixão e com dinheiro, corre-se o risco de pinacoteca cara e de baixa qualidade. Por isso, o iniciante deve se pautar em um critério que poucos amigos lhe informarão: compre um quadro por ano se não puder comprar mais que um, mas compre o melhor que encontrar. Quadro bom sempre tem comprador. Quadro de qualidade duvidosa terá que aguardar na parede até que alguém, que está no lugar em que o leitor esteve quando o comprou, se interesse por ele.

Para despertar ainda mais sua paixão, não perca visitas a museus, galerias, leilões, conferências ou cursos sobre arte. Rio de Janeiro e São Paulo têm os melhores museus do país e as mais belas exposições do ano passam por este eixo, portanto, cariocas e paulistanos têm, potencialmente, mais oportunidades de desenvolver seus olhares. Belo Horizonte tem alguns museus com acervos significativos e tem melhorado demais, inclusive com exposições de pintores europeus da mais alta qualidade. O Museu Inimá de Paula tem mostra permanente do que o artista fez de melhor. O Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte oferece o que a cultura mineira tem de melhor. Não os perca de forma alguma. Se vier a Minas, visite-os várias vezes. Em qualquer circunstância ou cidade, não fique apenas um minuto na frente de cada legado do artista de seu interesse. Pintura é uma escrita e deve ser lida como se faz com um conto ou com um romance bem escritos, por isso, requer um certo tempo de contemplação ou leitura. E nem se deixe saturar pela arte aqui, em Paris ou Nova Iorque. Três horas dentro do museu é mais que suficiente. Volte no dia seguinte se se sentir cansado e outras vezes ao longo de sua permanência em qualquer cidade. Artes plásticas são como a música: há sempre um acorde novo que foi percebido somente depois de se ouvir várias vezes a mesma sinfonia.

Ainda em Minas Gerais há o Museu da Pampulha, ou o Cassino, como gosta de chamá-lo o seu criador Oscar Niemeyer, a conter acervo exposto periodicamente e exposições de artistas novos. O Museu Mineiro tem imperdível acervo de obras sacras. E há ainda o fantástico Jardim

Botânico de Inhotim, no município de Brumadinho, a 60 km da Capital. É um deslumbramento em qualquer lugar do mundo. Pergunte a quem já o viu. Por fim, se for mineiro ou quando visitar Belo Horizonte, ande pelo "Corredor Cultural" na Praça da Liberdade e pela avenida João Pinheiro. Nele, há promessas sendo concretizadas de vários novos museus e exposições periódicas durante o ano inteiro. Em breve, será possível vermos as mesmas exposições do Rio e de São Paulo, formando então um triângulo artístico amoroso.

O leitor atento notou que neste texto não recomendo nenhum trabalho de artista brasileiro para comprar ou investir em arte. Não foi sem motivo.

A primeira advertência é que nos devemos pautar pelo que nos apaixonar. Um conhecedor de arte com experiência no mercado pode ajudar muito, fazendo indicações em leilões ou galerias. Se ele é realmente seu amigo, mesmo que não concorde acredite nele. Já vi quadros incrivelmente belos passarem despercebidos de pessoas que poderiam tê-los comprado por preços baixos e visto essas mesmas pessoas comprarem coisas da pior qualidade artística. Em segundo lugar, se o seu interesse é apenas financeiro e a curto prazo, a Bolsa de Valores pode ser mais vantajosa, mas a longo prazo os investimentos em arte são imbatíveis, acrescidos da certeza de terem contribuído para a sua cultura, algo que ninguém carrega nas sacolas de supermercados, mas que fica na família como um rico patrimônio.

Uma recomendação para quem desconhece a chamada arte contemporânea: ela foi e é muito valorizada comercialmente e poderá se desvalorizar com a mesma rapidez. Por "arte contemporânea" entenda-se aqui certos objetos e instalações que incluem cordas, xixi engarrafado, camas desarrumadas, garrafas vazias espalhadas pelo chão ou estrume de animais incluídos nesses mesmos objetos que, habitualmente, exigem uma bula para se explicar a "obra" do artista. Quanto mais estranha, inexplicável e agressiva à vista for a representação visual, mais será fugaz e passageiro o interesse despertado. O tempo, sábio e inevitável, se encarregará de sepultá-la, enquanto a verdadeira obra de arte subsistirá à fúria dos iconoclastas e ao descaso dos ignorantes. No futuro, quem se

interessará por fotografias de uma desconhecida madame francesa, se a sua arte consiste em se deixar fotografar na sua chegada ao hospital, no qual fará uma cirurgia plástica, com toda sua parafernália e sua completa sequência? Por dedução lógica, a obesa madame deixará de ser artista no momento em que não houver mais tecido adiposo para ser retirado de seu corpo e os médicos se recusarem a operá-la. A aparente vulgaridade dessa historieta traduz, com fidelidade, a pretensa dimensão artística do quadro retratado, que não subsistirá ao tempo, por lhe faltarem os atributos fundamentais de uma verdadeira obra de arte.

Repare como certos jovens têm os preços de venda de suas obras fixados em valores iguais ou superiores às obras de artistas consagrados como um Guignard, um Di Cavalcanti ou um Pancetti. Esses autores do xixi, nas garrafas, das cordas, do pincel, das terras e areias depositadas em latinhas, habitualmente têm outro jovem atrás dele, um marqueteiro atuando em galerias e leilões. É preciso que se diga que sucesso comercial não é sinônimo de qualidade artística, portanto, desenvolva seu olhar, siga seu coração ou o conselho de um colecionador há anos no mercado de arte, que não terá nenhum interesse comercial na honesta e autorizada opinião manifestada.



## A origem de tudo: imagem e palavra

*Olga Savary\**

Supõe-se que as imagens, vieram antes; depois é que surgiu a palavra. Os desenhos rupestres, desenhados e depois pintados com as próprias mãos dos homens da Idade da Pedra, embora com uma finalidade utilitária: exorcizar o medo que estes homens primitivos tinham de grandes animais selvagens que deviam matar para sua alimentação e sobrevivência – tinha, provavelmente, também uma função estética, da contemplação da beleza.

T. S. Eliot tem toda razão quando declara que a humanidade não pode suportar a mera realidade, precisando fundamentalmente de beleza e de poesia. Não há civilização sem poesia.

Minha experiência foi diferente: desde a mais tenra infância, imagem e palavra vieram juntas.

Quando eu ainda não entrara para a escola, ainda sem saber escrever, a poesia era meu brinquedo secreto, dizendo eu poemas e depois colocando-os no papel. Sempre sozinha, embora com pai e mãe presentes, jamais a solidão me pesou. Todo mundo fala mal da solidão.

Entre tantos projetos que tenho, planejo um livro que tem até título: *O elogio da solidão*. Todo escritor que se preze; que tenha uma obra a realizar, não pode prescindir da bendita solidão, embora irmanado sempre a todos os seus semelhantes. Solidão e solidariedade, eis o lema que deveria inspirar todos os escritores.

\* Jornalista, escritora, com 20 livros publicados. Nasceu em Belém (Pará) e reside no Rio de Janeiro.

Sou uma perfeccionista meio radical, bastante cética em tudo: acredito em tudo porque não acredito em nada. Por exemplo: sou católica (diria melhor: sou cristã, até porque Cristo foi avançado no tempo ao demonstrar ser tão amigo das mulheres, quando na época ninguém valorizava tanto o sexo feminino) por imposição da família materna. Meu pai era protestante. Curiosamente, no fim da vida, ambos viraram espíritas. Provei de todas as religiões, mas nenhuma me convenceu de todo. A mais deliciosamente bela e humana é o candomblé, de festas tão bonitas. Em Salvador, Bahia, meus amigos Jorge Amado e Zélia Gattai, mais Stella e Caymmi, Nancy e Caribé me levaram a festividades especialíssimas, únicas, nos terreiros de Mãe Senhora e Mãe Menininha do Gantois.

É sabido que o poeta surge pela sua especial intuição, axioma consagrado pela sabedoria popular e pela filosofia consagrada, que diz o mesmo. Esta faculdade de pressentir, captar e prever, não só a realidade imediata como também aquela realidade que escapa do mundo tangível, situa-se na periferia do profético. Mesmo assim, impossível denominá-la de “revelação divina”. Pablo Neruda, o poeta chileno-universal, por exemplo, não tolerava que chamassem o poeta de “pequeno deus”. Até porque este seria um pretexto para não lhe pagar à altura do seu merecimento, não pagar como a um outro trabalhador – e sabemos muito bem que o escritor é um “trabalhador ultraspecializado, desde que seja bom naquilo que faz. Pode sim, o criador de poesia possuir algo de sobrenatural, dentro de um valor digamos fora da “normalidade”, por estar como que fora do contexto da pura lógica. É inerente nele uma carga de originalidade, uma visão de mundo mais que particular, acrescida de inquietude e rebeldia, muitas vezes amalgamada à desolação e ao desespero.

Ele, o poeta, capta, sente, com suas inquietações utópicas e metafísicas. Somente ao final de tudo isto nasce-lhe a consciência, consciência que é o dom maior, o bem mais precioso da vida. Porém, no criador a consciência e a lucidez vêm marcadas por incertezas, contradições, possivelmente angústias existenciais. Em meio a essas considerações, é preciso dizer que a poesia e a literatura em geral não podem deixar de ser fundamental testemunho de seu tempo, contemporâneo e vital. Assim,

vale dizer que este testemunho tem de ser moderno, atual, uma vez que trata dos temas eternos da poesia e de qualquer forma de criação: vida e morte, natureza, eros, tempo. O poeta serve-se destes ícones, destes temas acima citados, enquanto estes como que dialogam com o poeta, recorrentes. Ao apresentar os tempos da contemporaneidade, o poeta está representando todos os tempos, desde os primevos, desde o surgimento da primeira civilização. A poesia, mesmo não sendo a vida em sua totalidade, metonimicamente nos proporciona a impressão de viver em busca do sentido da vida.

Eis por que se observa serem poesia e filosofia muitas vezes uma coisa só, porque ambas andam, caminham e seguem de mãos dadas, refletindo a vida e o comportamento humano. Com sensibilidade, inteligência vívida e vivida, esta visão, tão própria e intransferível, permite demonstrar a emoção, podendo até controlá-la a fim de a tornar mais contundente, à maneira de grandes poetisas norte-americanas como Emily Dickinson (apontada como “mãe da poesia moderna”) e Marianne Moore (quando esta diz não gostar da poesia, mas não poder viver sem ela). Marianne diz mais: que, ao ler ou escrever poesia, com desprezo, acaba por descobrir nela, poesia, o lugar certo para o que há de mais genuíno. Já dizia Novalis que quanto mais poético, mais verdadeiro. Poesia é ovo, larva, crisálida: tudo. O processo de individuação do autor, tal como foi concebido por Jung, passa igualmente por quatro etapas diversas: a sombra, a persona, o *animus* ou a *anima* (princípio masculino para o homem ou princípio feminino para a mulher, respectivamente), e finalmente o *self* (aportuguesando, o “si mesmo”, como ensinava a Dr<sup>a</sup> Nise da Silveira, psiquiatra de renome mundial, em seu Centro de Estudos Jung, no Rio de Janeiro, na década de 1960 até meados da década de 1990, que frequentei por cerca de 40 anos).

Beleza e verdade, profundidade e leveza, os velhos antagonismos, como na vida, mais um boa dosagem de graça, de humor, devem estar contidos em todo poema que se preza. Reflexão e prazer, portanto. É o alçar-se do enigmático mundo da fantasia, do imaginário. Valeria dizer: os joelhos do poeta rendem-se ao peso da mão que escreve poemas? Com certeza vale esta metáfora do criador prestar homenagem e subjugar-se à

criação, como em um ritual sagrado, a poesia virando a sua religião. Para mim pelo menos é assim. Deuses amam altares? O poeta sim e não. E com suas paisagens interiores, quase sempre, o poeta alcança as montanhas, toca o céu. Para o poeta, a poesia é obrigatoriamente o Jardim do Paraíso, não perdido mas achado, magia de floresta amazônica, teoremas de urbes, claridade da beleza, grandes nacos de ar.

Mas afinal o que é a poesia? O poema se esconde entre as frestas de janelas e portas, ou de qualquer outro elemento em qualquer circunstância, surpreendido na entrada ou na saída da palavra que se revela, se desvela na casa? É a palavra certa, porém envolvida num ninho de silêncio? É tudo isto e muito mais. Poesia: pequenas mortes no altar da vida, pequenos assassinatos, pura solidão, largueza da fraternidade, a palavra exata ou verbo vão? Tudo é poesia. Basta saber olhar e ver.

Três coisas devem ser fundamentais na poesia que se quer necessária: o sentido poético propriamente dito, o senso erótico (que refulgirá sutil, nada a ver com pornografia que só diminui tudo o que toca por ser rasa e explícita) e o senso de humor (lúdico e todo voltado para a vida que se quer). A poesia pode também ser “pictórica”, como um quadro, quadros espontâneos inspirados na natureza, porque afinal expõe o prazer da dionisíaca celebração com tudo o que nos cerca, em pleno estado de graça. Solar ou lunar, a poesia tem é de estar alerta. E ser toda uma louvação e um extasiado testemunho de alegria. Em minha poesia utilizo bastante a palavra ara que, no idioma tupi, língua falada no Brasil pelos primeiros brasileiros, nossos índios, significa luz, dia, claridade, podendo até significar firmamento.

Assim, essa poesia-pintura, revelada em um valor a mais como poesia ecológica, está votada à imagética que nos remete ao paraíso, seja um paraíso pagão grego, todo voltado para a descoberta do corpo, ou para o paraíso bíblico, judeu-cristão. É a paz sonhada entre os vivos.

Procuro colocar-me diante da minha grande paixão na vida, a poesia e a literatura como um todo. Esta é minha simples maneira de celebrar a beleza ímpar de nossa Língua Brasileira. Força é exercer, conservar esta paixão, jamais atraioá-la, nunca arrefecer.

Paixão pelo Brasil e sua esplêndida Língua é de raiz, não há antídoto. Converso com a poesia e digo a ela, como na oração: “Diz uma só palavra, Poesia, e serei salva”. É na palavra que a vida se concentra. Ouço o canto da Sereia, o verdadeiro canto, e vou. Alguns querem as reais coisas de sempre, os objetos de consumo. Para o poeta, consumo é sempre a Poesia. Se tudo escureceu, força é buscar a luz do paraíso, a claridade ampla e total. O poeta escreve na tempestade ou na calmaria, livre, liberto e incondicionado como um pássaro, que seria aqui o representar a espiritualidade, os estados superiores do ser.



## Aquela que lia

*Jacqueline Salgado\**

O vento não encontra obstáculos no alto da Serra da Arrábida. O eremitério em silêncio, a bruma leve do mar que bate nas pedras, tão distante dos pés que insisto em firmar numa das paisagens mais misteriosas e mágicas de Portugal. É uma grandeza tão intensa que me protege. Nunca imaginei que me seria tão necessário recorrer à escrita desde que atravesssei o oceano ao encontro daquela que leio. Escrevi, pois, com um pau de figueira riscando a areia grossa de um pedaço de rocha desfeita incorporada ao solo.

O eremitério continuava em silêncio. Vaguei a riscar o chão até parar no obstáculo da pedra rígida, sem areia, sem cascalho, sem escrita. A rocha estava ali a censurar meu pau de figueira e o penhasco a censurar meu corpo.

Frágil corpo. Frágil escrita.

Impossível continuar. E quem disse que era preciso? O que eu escrevia no chão não cabe em papel algum, não sei dizer, é indizível. Não sei transcrever, é reflexão. Estaria eu diante do abismo entre corpo e escrita? Ou seria a fusão dos dois lugares? O lugar do corpo, o lugar da escrita, contraditórios e absolutos. No fim, o que restou foi o lugar do silêncio, desejo que ainda me move.

Vi-me sentada à beira da água, lá em baixo, junto ao mar, num canto de areia, trégua de rochas, com a mesma vara de figueira a riscar.

---

\* Escritora, professora.

Seria tão fácil, afinal, tudo o que escreves pode ser encarado como uma procura, e deslizar a escrita na areia farta e generosa seria render-me às pautas, seria como abrir uma porta sobre o texto e dar-lhe passagem. As ondas logo viriam engolir meu texto, transformando-o numa verdade efêmera, mas não menos verdade.

Lancei a vara de figueira ao mar, observei duas ou três gaivotas escreverem seu voo e depois voltei pro quarto do hotel no silêncio do eremitério. Dispensei a poesia para me despir num banho longo e distraído. Logo a vontade de escrever passou. Retomei a leitura *daquela que lia* e que buscava. Se eu ficasse ali, a ler incessantemente, transformarme-ia num deserto intuitivo, num caldeirão de vozes a transbordar conceitos dos quais já me embebedara tantas vezes. Só restava esperar pela noite, então adormeci absorta de palavras.

Na manhã seguinte atravessei o portão em direção ao jardim do penhasco e o que ouvi foi um coro de vozes e sonidos que não havia ouvido desde o dia em que chegara a Lisboa. O eremitério acordara finalmente, ou era eu quem despertava da prisão mística da busca? Era inútil querer o silêncio. Nuvens sonoras pairavam sobre mim, a bruma lá em baixo exalava o grito do mar lançado ao rochedo, as gaivotas falavam sua língua enquanto continuavam a escrever seu voo. Uma aranha tecia sua linguagem em forma de armadilha sobre as pétalas secas da hortênsia, eu a observei e não senti mais vontade de entendê-la.

Tive a sensação pulsante e inquietante de existir, de ser apenas. Eu desejava escrever mais do que escrevia, desejava falar daquilo que não se consegue, como uma vez, quando era menina e quis ilustrar uma oração. Eu era um pouco *como aquela que eu lia*, sabia disso, e ante a falta de silêncio pensei não poder mais encontrá-la em mim. Então procurei outro pau de figueira que me fizesse a voz e risquei o cascalho com uma só palavra: “*Llansol*”.

Naquele instante, como se pela alquimia de todos os sons, OUVI um único distinguível que dizia: “*A mim me basta saber existir. Existe a ti mesma. Escreve teu nome, não o meu*”. Girei em tomo do meu eixo com a cabeça em mil direções fitando cada partícula de existência em busca daquela voz. Olhei o cascalho, o pau de figueira, as gaivotas, as

nuvens, a aranha, a hortênsia, a bruma, o eremitério, o bosque, os turistas, o mar ... Olhei o vazio e o silêncio do dia anterior. Atordoada de rodopios, colidi-me com uma sobreira velha que paria cortiça e ouvi mais uma vez: “*Eis o traço do teu corpo, de tua voz*”.

Pouco a pouco, as folhas da sobreira iam caindo, o verde ruía. A árvore falava sua língua. A gaivota falava a sua língua. A aranha falava a sua língua. “É fora que ela é, é dentro que ela existe”. E eram tantas as línguas que não mais pude ouvir a voz *daquela que lia*, talvez estivesse perdida na simbiose mística e carregada da linguagem dos seres, vagando solícita a desdizer seu próprio texto, presa na armadilha de sua escrita, revés da aranha.

Deixá-la-ia em paz; afinal, para que servem os leitores senão para mergulhar na escrita? Mergulhar e não apreender. Não mais lia *aquela*, nem qualquer outro, apenas mergulhava quando queria me afogar um pouco, e quando voltava à tona era como se tivesse ilustrado uma oração.



## Grandes obras da literatura universal

*Edelvais Campos Silva\**

### DOM QUIXOTE DE LA MANCHA

Em 1605, Miguel de Cervantes Saavedra publicou o primeiro volume de *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, e em 1615 apresentou o segundo. Cervantes nasceu na Espanha, em Alcalá de Henares. Na infância acompanhou, pelo país, o pai, que era clínico. Estudou em Madri e foi militar por vocação. Na guerra de Lepanto, perdeu a mão esquerda e foi prisioneiro dos turcos durante cinco anos. Foi libertado sob resgate e empregou-se em trabalho burocrático. Escrevia, quase sempre por encomenda, poesias, novelas e peças teatrais das quais algumas sobrevivem até hoje. Valorizava mais suas ações militares do que seus grandes dotes literários. Nessa época a Espanha entra num período de decadência, o que atingiu seus cidadãos e, sem dúvida, Cervantes. O mundo europeu, com muitas guerras, vivia a fase de formação dos Estados independentes. Acontecera no fim do século XV a expulsão dos mouros, após 700 anos de ocupação da Península Ibérica.

No final da Idade Média começa na Europa o rompimento com o obscurantismo de mil anos, iniciando um renascer das ciências, letras e artes. Nos séculos 16 e 17 as fontes de referência inesgotável seriam

---

\* Assistente social, integrante da Arcádia de Minas Gerais.

sempre a Grécia e a Roma antigas. Há um intenso fervor intelectual e Cervantes foi contemporâneo de grandes nomes, entre eles Shakespeare.

Ressentia-se de não ser reconhecido como o grande soldado que foi. Aos 58 anos, quando na prisão, por dívidas, iniciou seu livro e descreveu seu autorretrato como o de um pária.

Cervantes escreveu de forma alegre e agradável a história de Dom Quixote, o fidalgo que ficou louco após ler muitos livros de cavalaria e decidiu ser um cavaleiro andante. Como os heróis de seus livros, saiu armado pela Espanha para defender os necessitados. Praticou muitos disparates, como atacar moinhos de vento por confundi-los com gigantes malfeitores. É acompanhado por Sancho Pança, seu fiel escudeiro, e inspirado por Dulcineia del Toboso, fruto de sua fantasia. Retornou a casa após malogro de uma aventura.

A obra teve sucesso em todas as classes sociais. Na Espanha e, em toda a Europa, nasceram as expressões *quixotesco* e *quixotada* para designar ações desastradas.

Um autor, usando o pseudônimo de Alonso Fernandes Avelhaneda, cuja identidade não é conhecida até hoje, publicou um volume apócrifo de *Dom Quixote*, o que motivou Cervantes a encerrar seu segundo volume.

Contra a vontade de parentes e amigos, D. Quixote saiu com seu escudeiro para novas aventuras. Sentindo-se famoso, desejava não só salvar os necessitados, mas desmascarar o impostor. D. Quixote e Sancho Pança eram alvo de brincadeiras de mau gosto principalmente por parte de nobres, que promoviam situações cômicas para divertir convidados. Sancho Pança torna-se mais ativo, tendo conseguido até ser governador da *Ilha da Baratária*, por três dias apenas.

Dom Quixote diz que não há maior contentamento no mundo do que vencer um inimigo. Mas, no final, é vencido por suposto cavaleiro andante. Na realidade, era um *protetor* disfarçado que, desejando seu retorno à família, faz uma aposta com ele. Dom Quixote aceita que, se vencido, voltaria para casa. E assim foi. Em casa recupera a saúde mental e torna-se um fanático contra a cavalaria andante. Trocando de papéis, Sancho Pança quer retornar às aventuras. Diante da realidade, Dom

Quixote cai em depressão e morre. Antes, gratifica generosamente Sancho Pança. Um ano depois de publicar o segundo volume, em 1616, Cervantes morre, há trezentos e noventa e seis anos. Dom Quixote e Sancho Pança transitam entre sonho e realidade.

A respeito desta obra, Dostoievski diz: "Jamais será encontrado um texto tão profundo e poderoso quanto este. A maior e definitiva expressão do gênio humano".

## OS IRMÃOS KARAMÁZOV

Fiódor Mikháilovitch Dostoievski nasceu em 1821, em Moscou, no Hospital Maria, de pobres, onde sua família residia em cômodos separados. Seu pai, médico do hospital, muito severo, proibia o contato de suas crianças com os doentes. Mas Fiódor se aproveitava de distrações da vigilância para conversar com eles. Ouvia histórias e ficava conhecendo as condições de seu país. É provável que aí tenha nascido o gênio da literatura.

Findo o curso de engenharia militar, já órfão de pai e mãe, desistiu de se empregar para dedicar-se à literatura. Aos 23 anos publicou *Pobre Gente*, e em seguida outras obras, até que aos 29 anos foi preso por estar presente numa reunião de grupo que discutia ideias de cunho social. Ele e oito companheiros foram presos e condenados à morte. Já amarrados em postes e com venda nos olhos, aguardando o cumprimento da sentença, recebem a notícia de que a pena tinha sido convertida em quatro anos de prisão na Sibéria, com trabalhos forçados e grilhetas nos pés, e mais cinco anos de exílio. A pena foi cumprida, e um ano após ser libertado, Dostoievski publica *Recordações da Casa dos Mortos* que, sob forma de literatura, é um relato de sua vida na prisão. Suas obras posteriores serão sempre influenciadas por esse período.

A Rússia, governada pelo poder absoluto dos tsares, presenciava a violência com que eram contidas as tentativas de mudança apresentadas pelos intelectuais e pelo povo. É de se lembrar que na Rússia a servidão, extinta em 1861, em pouco mudou a situação do povo. Em outros países da Europa já vigia o capitalismo.

Karl Marx e Friedrich Engels abordavam problemas do capitalismo na Europa e influenciaram intelectuais da época. Grandes escritores russos são desse período, entre outros, Máximo Górkí e Leão Tolstói.

*Os Irmãos Karamázov* é um romance de cunho profundamente moral e também de caráter policial, que narra a história de um assassinato e de um erro judiciário. É a história de três irmãos, filhos de dois casamentos do pai, Fiódor Pávlovitch Karamázov. Dmítri, o mais velho, era filho do primeiro casamento, e Alexei e Ivan, do segundo. Nenhum deles foi criado pelo pai e Dmítri não teve contato com ele nem com os irmãos até a época em que se inicia a história.

Dmítri era estouvado e egocêntrico; Ivan, um intelectual ateu, e Aliocha (apelido de Alexei) um místico que decide ser monge, mas desliga-se do mosteiro para percorrer a Rússia fazendo o bem. O pai era um devasso.

Smerdiakóv, serviçal de confiança do velho Karamázov, foi criado em sua casa desde que nasceu, quando a mãe, mendiga surda-muda, o abandonou, sendo considerado filho de Fiódor Pávlovitch, versão nunca confirmada.

Dmítri entrou em litígio com o pai por se sentir lesado na herança da mãe. Para agravar a situação, os dois se apaixonam pela mesma mulher, Grúchenka. Fiódor Pávlovitch é assassinado brutalmente, e Dmítri, julgado e condenado como parricida. No entanto, o verdadeiro assassino foi Smerdiakóv, que confessou o crime a Ivan, o qual, sentindo-se culpado por se considerar o autor intelectual do assassinato, foi acometido de fatal crise nervosa. Smerdiakóv se suicidou durante o julgamento. Dmítri, embora não tenha matado o pai, arrepende-se de tê-lo odiado tanto.

Dostoievski morreu em 1881, dois meses após a publicação do livro, numa das melhores fases de sua vida. Deixou obra extensa, na qual sobressaem *Recordação da Casa dos Mortos*, *Crime e Castigo*, *O Adolescente*, *Os Demônios*, *Humilhados e Ofendidos*, *Noites Brancas*, etc.; paralelamente, produziu o *Diário de um Escritor*, contos e artigos publicados na imprensa. Viveu na pobreza, pois o dinheiro que ganhava era sempre para pagar dívidas. Vítima durante nove anos do vício do

jogo, beirou a sarjeta. Nesse período escreveu, entre outros, *Um Jogador*, em 29 dias, prazo que lhe foi dado para pagar uma dívida. Premido pelo tempo, contratou uma estenógrafa, Sônia, com quem depois se casou.

## GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Em 1956, vem a público *Grande Sertão: veredas*. Seu autor, João Guimarães Rosa, nasceu em Cordisburgo, Minas Gerais, em 1908. Com sério problema de visão, aos 9 anos mudou-se para Belo Horizonte, onde passou a morar com os avós maternos, pais de oito filhos. Seu tio, o escritor Vicente Guimarães (o querido Vovô Felício das crianças), dois anos mais velho que ele, foi seu companheiro de infância e de todos os momentos. Guimarães Rosa formou-se em medicina e clinicou no interior de Minas. Dominava várias línguas e, por concurso público, tornou-se diplomata do Itamaraty, fazendo carreira. Foi contemporâneo das duas grandes guerras mundiais. No Brasil, assistiu à instalação de duas ditaduras: a de Getúlio Vargas, até 1945, e a militar, iniciada em 1964, da qual não viu o término. Na Alemanha, onde servia na embaixada brasileira durante a segunda guerra mundial, junto com Araci, sua mulher, auxiliou judeus a fugirem para o Brasil, omitindo a letra *j* (judeu) nos vistos. Em 1942, com o corte das relações diplomáticas entre Brasil e Alemanha, Guimarães Rosa ficou detido por quatro meses em Baden Baden como preso político.

Aos dezenove anos fez suas primeiras aparições na revista *O Cruzeiro*. Posteriormente, publicou *Sagarana*, *Corpo de Baile* e outras obras. Foi premiado várias vezes. *Grande Sertão: veredas* o consagrou como um dos melhores escritores do Brasil e do mundo. Tomou posse na Academia Brasileira de Letras em 16 de novembro de 1967 e, três dias depois, morreu, confirmando seus temores.

*Grande sertão: veredas* é a história narrada por Riobaldo, em sua velhice, a um ouvinte silencioso no texto. O personagem fala de sua vida, da infância junto à mãe, muito pobre, com total ausência do pai. Com a morte da mãe é levado para a casa daquele, que não confirma a paternidade, mas o trata como filho. Em seu relato, Riobaldo confessa

que não gostava do pai, que era antipático e falava demais. Torna-se jagunço e envolve-se numa guerra sem fim com um bando inimigo. A guerra só termina quando Hermógenes, o grande rival, entra em luta com Diadorim e ambos morrem. Então ele descobre que Diadorim, que se passava por rapaz e por quem tinha afetos sem solução, era mulher. Ele se casa com outra, é herdeiro do pai e assume a vida de fazendeiro. A existência do diabo, que em sua obra adquire vários nomes, o preocupa. Teria vendido sua alma a ele?

Na velhice, após passar a fase das lutas, é atormentado pela reflexão de que não foi compreensivo com o pai.

### Considerações

Os três autores estão distanciados no tempo e no espaço. Cervantes escreve do extremo sudoeste da Europa; Dostoiévski, do leste, e Guimarães Rosa, do Novo Mundo, no centro da América do Sul. Cada um ambienta sua história em território que conhece bem. Os ambientes e paisagens de suas obras podem ser visitados ainda hoje.

Cervantes e Dostoiévski são prolixos, encaixam em seus livros textos que fogem do tema central. Cervantes comete equívocos como o do burrico roubado e desaparecido, no qual Sancho Pança continua andando. No segundo volume fala desses enganos mas não os justifica.

Sua obra, para ser publicada, passou por uma intensa censura política e religiosa. É bom lembrar que a Inquisição começou no século XII e se estendeu até o século XIX, sendo particularmente feroz na Península Ibérica.

Considera-se que D. Quixote seja obra autobiográfica. Cervantes estaria rindo de si mesmo e satiricamente mandando recado para sua pátria.

Dostoiévski também inclui em *Os Irmãos Karamázov* textos desnecessários para a compreensão do romance, como o excelente capítulo "O grande inquisidor", que é uma reflexão sobre a inquisição na Espanha, um diálogo entre Cristo e um inquisidor. As ações de Aliocha no final poderiam constar de uma obra à parte.

Dostoiévski, embora se inspirasse em fatos de colegas de prisão como, por exemplo, o inocente condenado por parricídio, e por notícias de jornal, tem obras claramente autobiográficas, como *Recordações da Casa dos Mortos* e *Um Jogador*. Considera-se, ainda, que em *Os Irmãos Karamázov* ele tenha mostrado três aspectos de sua personalidade: a fase romântica que terminou em prisão, a fase de ateísmo e por último seu retorno à pátria e ao ortodoxismo. Estaria identificado com Dmítri, Ivan e Aliocha. Dostoiévski não confronta o poder, mas desvenda com admirável coragem o tempo do totalitarismo tsarista. Mostra com clareza a solidão humana, tanto dos pobres que morriam de frio e fome, como dos ricos de mesa farta e ambiente aquecido.

Guimarães Rosa é o mais sóbrio dos três, embora *Grande Sertão* seja escrito em espiral, passando pelo mesmo ponto várias vezes; Riobaldo fala de suas lutas, amores, ódios, derrotas e vitórias.

O escritor mineiro mostra-se muito pouco em seus textos; falta talvez a distância do tempo para levantar suposições. Mas faço uma pergunta: há alguma metáfora simbolizando suas lutas? Sabemos que havia no Brasil uma luta literária. Em carta ao escritor Vicente Guimarães, seu tio-amigo, em tom veemente faz sérias críticas a escritores brasileiros que estariam apequenando a língua e diz que a luta ainda não terminou.

Na revista número cinco da Arcádia de Minas Gerais, o texto de Edmur Fonseca sobre Mário de Andrade fala de luta literária introduzida pelo movimento modernista e que o estudante Guimarães Rosa não se incluiu neste grupo; foi, de fato, um modernista independente. *Grande Sertão: veredas* foi escrito num hiato de paz e o autor teve plena liberdade de expressão. Era um homem de 48 anos com carreira profissional brilhante. Grande escritor, perfeccionista, percorre os locais descritos, faz anotações, burila seus textos e cria uma preciosidade. Mas sua linguagem é muito *regional*, e as cem primeiras páginas são difíceis de transpor. Não é um livro, a primeira vista, de fácil aceitação popular como foram *Dom Quixote* e *Os Irmãos Karamázov*. Por outro lado, temos a felicidade de ler *Grande Sertão: veredas* na língua do escritor, a nossa. Então, é saboroso ouvir o canto do carro de boi; sentir o cheiro da terra quando recebe os primeiros chuviscos; ver o voo dos urubus; sentir o frio da água

do córrego quando se lava o rosto de manhã e, antes de tudo, escutar aquela linguagem com a qual convivemos em nossa terra de origem.

“Há obras de arte perfeitas demais para serem humanas. Outras, humanas demais para serem perfeitas.”

As três obras citadas tratam da luta do ser humano armado, seja de espada, de objetos caseiros, de arma branca ou de fogo, na defesa de direitos, sonhos ou devaneios.

Os três autores são classificados por diferentes críticos como pertencentes a esta ou àquela corrente literária, sobretudo como precursores de movimentos de futuro próximo ou remoto: iluminismo, realismo, romantismo, existencialismo, modernismo, etc. Mas nenhum deles pode ser encaixado em apenas um movimento. São rebeldes, colhem com sabedoria o que conhecem e criam seu próprio caminho.

Cada um a seu tempo, trazem para nós os conhecimentos de sua época e expressam em seus textos a memória comum da humanidade.

Os três deram um salto de qualidade na literatura. Não emitem julgamentos, respeitam o ser humano e suas circunstâncias e, por isto, nos identificamos com seus personagens.

É evidente que nenhum escritor sai do nada. Mas, partindo de Cervantes, vemos que ele influencia Dostoievski e Guimarães Rosa, e os três se encontram na Grécia e em Roma antigas. Podemos encerrar a fala com o símbolo do infinito usado enigmaticamente por Guimarães Rosa.



## Amigo espantalho

*Petrônio Souza Gonçalves\**

O ano começou de horta nova. Couve, cebola, alface, todas germinadas. Alguém pensou em espantalho, palavra mágica... saímos nós pelo terreiro.

Do galho da castanheira fizemos o corpo, braço e pescoço. Do coco, a sobancelha pintada.

Vô da cozinha observava... Nós ali o dia inteiro, festeiro... nascia o espantalho.

Vô se aproximou com um chapéu furado e um palitô apertado. O espantalho feliz que só.

Ficou tão lindo que o sabiá em seu braço o canto ensaiava... depois de dias idos, descobrimos pela fresta do chapéu, um ninho de pombinha com dois ovinhos... Felicidade danada.

A vida é assim: quando tem sentimento, até o que assusta aproxima.

\* Jornalista, escritor.

## Centenário de nascimento de Nelson Rodrigues A relevância da obra rodriguiana sob o prisma da psicanálise

Marco Aurélio Baggio\*

Por meio da criação de dezessete peças, Nelson Rodrigues economizou sua psicanálise, esgarçando para o palco toda a mórbida excrescência que o habitava.

Para ele, a pureza do amor era tudo, o ideal a ser almejado.

No entanto, sabia que o amor é a véspera do pecado e da infidelidade. O amor desperta a voragem do monstro de olhos verdes do ciúme.

Desse conflito, brotado dos íferos endógenos do inconsciente, o ser humano torna-se um brinquedo, um personagem no teatro da vida, que o distancia do comando de seu destino. E assim mergulha na torrente dos arquétipos míticos, os quais percorrem as inexoráveis trilhas do mortífero, da tragédia.

Vejam algumas de suas peças, em um esboço da interpretação psicológica.

*Dorotéia* é a complexa, enigmática e mítica peça desse “Profeta dos subterrâneos”. Reativa o mito grego das Eríneas e das Parcas, predecessoras das Fúrias romanas. Mulheres mitológicas que protegem a ordem natural e social do mundo incipiente em civilização – primitivo –

---

\* Psiquiatra, psicanalista, escritor. Presidente da Sociedade Brasileira de Médicos Escritores. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais.

evitando e regrado a intromissão fertilizadora do agente masculino. Este é capaz de propiciar a orgia – o orgasmo –, mas pode induzir a desmesura, a esbórnica e a arrogância – *hybris*.

D. Flávia, Carmelita e Maura vivem o recalque – *Verdrängung* – do masculino. Para tal, permanecem em vigília constante, evitando dormir, logo sonhar com o desejo do sexo compartilhado. Sua atitude acarreta sua desumanização crescente, acompanhada de degradação e de apodrecimento do corpo.

A chegada da prostituta Dorotéia acarreta a subversão nesse universo de mulheres desfeminizadas, que vivem sob a égide da pulsão de morte.

Nelson Rodrigues, o anjo pornográfico, entendia de carpintaria teatral. Introduz singelos e significativos objetos em cena, facilmente identificado no tesouro das peças.

Dorotéia é a mais emblemática de suas peças. Dorotéia, o “presente de Deus”, é a evidência de que o apodrecimento existencial é certo quando a pessoa se deixa capturar por periclitadas trilhas perversas.

Dentre as cinco peças psicológicas, *Vestido de noiva* é aquela que inovou o teatro brasileiro e consagrou em definitivo o seu autor. Grangeou capital intelectual para o fracasso e a controvérsia gerada por dúzia de peças seguintes, sobrevivendo a pulsão epistemofílica e a pessoa de Nelson, atrevido, desafiante, altaneiro, pelas décadas seguintes, de 1943 até sua morte em dezembro de 1980.

Frases curtas, diálogos entrecortados, repetições, jogos de luzes, mudanças de cenários, criavam um teatro inovador, que obrigava a plateia a se deixar mobilizar em seus elementos inconscientes.

Nascia um estilo de teatro fascinante, provocativo, catártico e... desagradável. Em 1943 *Vestido de noiva* escande, primorosamente, a tripartição do Ego de Alaíde, numa tentativa agônica de armar solução à pluralidade de tendências instintivas indomáveis, tais como o amor, a competição, a rivalidade, a traição, o ciúme, a inveja, a má fortuna e a vingança, que em seu corpo e em seu psiquismo tinham morada.

*Perdoa-me por me traíres* é, de todos, o título mais desconcertante.

*Flor da obsessão*, Nelson era maniaco com a fidelidade conjugal. Casado com Elza, vivia o drama de quase todo homem, de que a

sexualidade masculina se sente constrangida e manietada no valioso vínculo do casamento.. Queria ser fiel e não conseguia.

Exigia fidelidade de suas personagens sabendo o quanto elas também não se mantinham nos padrões e, assim, as entregava a *Nêmesis*, a justiceira distributiva, que as encaminhava ao juízo das *Moiras* e de *Têmis*, rumo aos destino fatal.

*Perdoa-me por me traíres* é um ensandecido festival de delírios de ciúme. Para Freud, o ciúme do parceiro amoroso é uma projeção do desejo reprimido do ciumento de cometer aquilo que atribui, imaginária ou realísticamente, ao outro.

Glorinha, adolescente órfã criada pelo Tio Raul, começa a frequentar a casa de tolerância de Madame Luba. Raul amara e matara Judite, mãe de Glorinha, uma mulher devassa. Propõe-se matar Glorinha.

Seu irmão Gilberto, marido de Judite, percebe-se o indutor da traição de Judite, enlouquecido que está, vê, alucinado, amantes da esposa escorregar pelas paredes. Exclama:

“– Perdoa-me por me traíres.”

Essa paradoxal expressão quer dizer:

“Perdoa-me porque estou em tamanha falta para com você, Judite meu amor, tanto que te induzi a me trair.”

O amor-paixão costuma ser escoltado pela desconfiança e o ciúme, a tal ponto que o amante mergulha no monstro verde do delírio celotípico, delírio de ciúme. Chico Buarque usou o tema em *Mil perdões*.

“Te perdoo por te trair”.

Chico inverte o sentido do título da peça de Nelson.

Este emite a lapidar assertiva:

“Amar é ser fiel a quem nos trai!”

Raul possuía a tara, o secreto gozo de que a mulher o traísse: primeiro Judite, agora Glorinha. “Sou traído por uma mulher que eu amo.”

Supremo gozo mortífero para o paranoico!

Glorinha propõe a Raul que os dois se envenenem e morram juntos. Ele ingere. Ela finge tomar. Enquanto Raul agoniza, ela, confirma encontro com o deputado Jubileu de Almeida.

*O Beijo no Asfalto* é sua peça de inserção na sublimidade do amor.

Amado Ribeiro, repórter, viu um homem atropelado por um loteação. Um indivíduo aproximou-se do moribundo, segurou sua cabeça e deu-lhe um beijo na boca. Quem são aqueles homens? Qual relação eles mantinham? Amado e o delegado armam um relação homossexual entre Arandir e o morto. As denúncias no jornal são cada vez mais sórdidas e cruéis. Desagrega-se a família. Arandir é assassinado por Aprígio, o sogro, que secretamente o amava. Amado, Cunha e Aprígio, incapazes de conter sua homossexualidade latente, utilizam a cena do beijo para imolar Arandir.

“Não me arrependo... foi a coisa mais sublime que já cometi. Atender ao desejo de um moribundo...”

Conspiram, denigrem e corrompem o belo gesto humano de Arandir diante da morte.

Foi com *Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende* que surgiu um certo otimismo quanto a possibilidade de um melhor destino terreno para o homem, a partir da tomada de atitudes corretas e sensatas.

Na peça, mostra-se que não há canalha integral. Edgar não se deixa corromper por seu patrão por 5 milhões de cruzeiros para que se case com sua filha recém-currada por um bando de negros. Prefere ficar com Ritinha, prostituta, que encontra redenção em seu amor por Edgar.

“Mineiro só é solidário no câncer”, frase lapidar de Otto Lara Resende, repetida na peça, é o mote do qual se serve Nelson para avisar o já sabido desde o *Leviatã*, de Hobbes: Os homens adoram entredevorar-se e, raramente, nem no câncer são solidários.

Ritinha e Edgar terminam correndo, descalços em direção ao mar, numa figura de recuperação da pureza perdida.

A violência perpassa pela vida das personagens de Nelson Rodrigues. Assume-se como um Coélet, um pregador, procurando exorcizar o homem comum de seu destino banal.

Depois de 13 anos de interregno, em 1974 surge novidade. *A peça Anti-Nelson Rodrigues* contém todos ingredientes comuns à sua dramaturgia. Agora combinados com razoável dose de humor. Um rico herdeiro psicopata, Osvaldinho, é conduzido pela habilidade com que Joyce vai balizando novos terrenos por onde ele pode deslizar e crescer. Joyce arrôsta os riscos de ser corrompida. Contrapondo sua dignidade,

anulando as canalhices de Osvaldinho com sua bondade. Ela aceita o jogo de cena sacana de Osvaldinho que, açulado pelo desejo que ela tão bem esgrime, o leva a aumentar sucessivamente os lances.

“Dr. Osvaldo, desde menina que eu espero por um grande amor... Um amor que continuasse para além da vida e para além da morte”.

Numa dramática reviravolta, Joyce recebe de Osvaldinho polpudo cheque com que ele a comprava. Ela rasga-o em pedacinhos, atirando na cara de Osvaldinho, que fica atônito. Dá-lhe bofetadas. Depois, toma seu rosto entre as mãos e, soluçando explicita:

“Seu idiota, não quero seu dinheiro, quero seu amor”.

O fato é que, com suas peças, Nelson Rodrigues foi um escarafunchador do baú, universo conceitual da psicanálise.

Mais que isso: Nelson, com sua dramaturgia, foi um arrombador, um escancelador de (quase) todos os nichos conceituais da psicanálise freudiana. A vida humana, de regra, transita do miserável ao terrível. E os seres guiados por suas insensatezes e por seus desejos em demasia, tendem a escolher, incautamente, os caminhos mais fáceis, quase sempre aqueles que, logo, se revelam mais nefastos.

Os instintos que impelem o homem são polimorfos, plurívocos, exigentes e tendem à busca do prazer em descarga rápida. Na dramaturgia de Nelson, personagens banais rapidamente fazem opções pulsionais em curto-circuito, acarretando a sina de percorrer os circuitos mortíferos do suicídio, do assassinato, do aborto. Enfim, buscaram ativamente a própria morte por escape extremo de baixa qualidade para os conflitos que não souberam resolver a tempo e a propósito.

Passados 22 anos de sua morte, após 30 anos de obra, e comemorando seu centenário de nascimento, podemos avaliar com maior isenção e com maior argúcia, em plano largo, o verdadeiro valor de sua obra.

Nelson Rodrigues foi um **gênio** brasileiro, dotado de talento e estro para o teatro. Forjou sua obra apesar da burrice racional. Possuía um faro para as excrescências e as abominações do homem contemporâneo. O jornalismo e a crônica policial foram fonte perene de onde extraía a seiva venenosa de suas peças.

Assim, ele punha em cena um elenco de EUS alimentados pelo leite amargo/azedo da ferocidade humana “Enchemos o palco de monstros que nos intimidam para manter os nossos contidos (recalcados) para deles, (em catarse e contra-exemplo), nos libertarmos.”

É assim que ele acreditava na função terapêutica psicanalítica de suas peças.

No teatro do absurdo que ele criou, sem saber ou sabendo, Nelson Rodrigues usou e abusou do mais eficaz e incisivo elenco de mecanismos de operação psíquicos, que são as formas de negação.

Desde o simples... **Não!** – partícula de delimitação ou de contradição na fala corrente, até a negação consciente de uma realidade desagradável. – “Não quero saber”; – “Não tô nem aí”; – “Nem te ligo”.

Utilizou por demais a repressão ou o recalque – *Verdrängung* – quando o personagem é consciente do fato mas separa dele o afeto incômodo correlato, mantendo o afeto preso na goela do inconsciente.

Negação da realidade do fato, do afeto, do evento, é mecanismo psicanalítico rápido, barato e eficaz. Negação como mentira, implica em mais negação. *Verneinung*, negação simplês, consciente da existência do recusado. É o substituto intelectual do recalco.

Na trama teatral, logo o personagem descamba para a recusa da realidade – *Verleugnung*. Que, no entanto, teima em ser reeditada e reconsiderada: – “Isso, essa coisa não me serve, não me interessa”.

E assim, com frequência o personagem rodriguiano é compelido ao mais radical tipo de negação, a forclusão – *Verwerfung* – mediante a qual exclui o significante, o fato intolerável de seu campo psíquico. É quando então, imerso em pleno transcurso mortífero do instinto de morte, o personagem enlouquece, mata ou suicida.

Nelson Rodrigues é um ícone brasileiro. Sua obra possui originalidade, invenção, força. Sabia ser necessário repetir para não ser esquecido. Escreveu 17 peças praticamente com as mesmas temáticas para, de um lado, escarmentar seus demônios e, por outro, para firmar-se como dramaturgo maior. Decifrou o brasileiro: “É um pé-rapado, com complexo de inferioridade, um narciso às avessas.”

“Cochichamos o elogio e berramos o insulto.”

“Câncer é falta de amor.”

“Até onde saberei ir na minha tarefa de surpreender o burguês com novos detalhes escabrosos?” pergunta o autor.

Nelson e seus personagens não aceitavam carpir e sofrer as perdas que o destino lhes acometia. Suas 17 peças podem ser consideradas tentativas mais ou menos bem-mal-sucedidas de perlaborar suas perdas. Sua vida transcorreu sem e com estrela.

Acolher a crueldade da perda do objeto querido – pessoa, patrimônio, amor, filho, ideal – é o primeiro e imprescindível passo para introjetá-lo dentro de nosso psiquismo, como representação do objeto perdido, simbolizado como lembrança e, a seguir, como palavra/fala/lamento/discurso.

A palavra é a presença viva de uma negatividade morta e distanciada. A palavra/o discurso é o *Ersatz*, a compensação que nos resta diante do objeto morto que se foi.

Nessa esgrima da língua portuguesa, Nelson Rodrigues foi genial!

## Referências

- BAGGIO, Marco Aurélio. *Os Concertos da Vida – Música Popular Brasileira*. Campinas: Editorial PSY, 1996.
- BAGGIO, Marco Aurélio. “O Campo Psíquico no Teatro de Nelson Rodrigues”. *Hoje em Dia*. Belo Horizonte: 24 de agosto de 1989.
- BAGGIO, Marco Aurélio. “Delírios de Ciúmes”. *Estado de Minas*. Belo Horizonte: 2 de março de 2002.
- BAGGIO, Marco Aurélio. *Textos Insinceros – Dorotéia*. Contagem: Santa Clara, 2006.
- BAGGIO, Marco Aurélio. *Compêndio de Psiquiatria*. Rio de Janeiro: DiLivros, 2011.
- HANNS, Luiz. *Dicionário Comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

## Prece à Justiça\*

*Aluízio Alberto da Cruz Quintão\*\**

Supremo e puro bem que, sem favor, habitas  
o coração divino, pela eternidade;  
celestial essência que de amor palpitas,  
nutrindo de esperança a pobre Humanidade!

Tu que dos céus à terra as bênçãos não limitas,  
sinal do certo e justo, espelho da Verdade,  
rainha das virtudes cardeais benditas,  
serena e meiga mãe da Paz e da Equidade!

A prece que, submisso a Deus em ti venero,  
te elevo nestes versos de louvor sincero,  
recebe-a, qual clamor de quem se vê na liça

de ter que dar-te ao povo incrédulo e carente,  
mostrar-te imparcial, segura e transparente  
e não perder o dom de crer em ti, Justiça!

---

\* Soneto vencedor de Concurso Literário promovido pelo Tribunal de Justiça de Minas Gerais.  
\*\* Desembargador aposentado, advogado, professor, jornalista, membro do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais e da Academia Municipalista de Letras de Minas Gerais.

## Uma vida em rimas

*João de Bruçó\**

*Silêncio é saber ouvir o vento, quem catavento cata ideia.*

Era uma vez, ou outra vez, sei lá, vivia Sebastião, pobre e de pé no chão.

Nascido pedregulho, filho de pedra e parafuso, dizia:

– Nem tempo pra ficar confuso tive. Vivi, mexi, e felizmente ainda não morri.

Sujeito boa praça, daquelas que têm palmeiras e sabiás. Seguia pelas ruas; avenidas ele não gostava, preferia as alamedas. E não gostava de atalhos, ganha-se tempo, mas perde-se o vai e vem das coisas, dizia.

Na encruzilhada, não parava pra pensar; parava e, sem pensar, seguia aquilo que via, fascinado pelo que seria. Mas – os “mases” existem para a gente se equivocar. A vocação de Tião era ser um bastião bastardo, apertado em seu orçamento. Um apartamento de dois quartos. E como quatro quartos dão um inteiro, procurava pelos dois restantes...

Tião seguiu em frente e, de repente, surgida do nada, numa abóbora ou numa fada, a solução: ser sempre serpente, ser também o sapo, príncipe encantado, caçador e presa sem nunca estar entre grades. Tinha saudades de mãe pedra e pai parafuso. Pela primeira vez, confuso disse:

---

\* Músico, ator e educador. Nascido em São Paulo, reside em Belo Horizonte.

– Esse pensar os pensamentos pesa, e nem mentir a gente consegue.

Resolveu ficar debaixo de uma mangueira durante cinco anos e só depois voltou pra casa. Chegou, arregaçou as mangas e quis porque quis construir uma nova casa. Uma com asas que o levasse para onde o vento mandasse.



## O mascate e o cão\*

Abdala Gannam\*\*

Em outros tempos, um homem e um cão, dentro de um “fordeco”, andavam pelos caminhos de Minas Gerais. Entre o homem e o cão havia um pacto de amizade e entre esse último e o carro, uma relação de posse.

Um dia o cão supôs que o pacto fora quebrado e, por isso, vagou por estradas errôneas, procurando algo impossível de ser encontrado. Tanto caminhou, que se transformou num sonâmbulo e, como uma sombra, desapareceu na poeira do horizonte.

O homem era Jorge, o mascate. O cão chamava-se Nero...

Quando Jorge desembarcou no porto do Rio de Janeiro em 1930, seu conhecimento de português era precário, nada mais do que rudimentos que tentara aprender durante a longa viagem de navio. Era o mês de novembro, muita gente corria pelas ruas, ouviam-se tiros e batalhões de soldados a cavalo, se deslocavam para todos os lados, enquanto o povo repetia aos gritos:

– Os gaúchos estão chegando! ... Os gaúchos estão chegando!

Ele não entendia o que estava acontecendo. Não podia imaginar que tudo aquilo fazia parte do momento político que o país vivia.

\* Classificado no Concurso de Contos promovido pela OAP (Organização dos Aposentados e Pensionistas da UFMG).

\*\* Professor aposentado do Colégio Técnico da UFMG.

Enquanto seus pensamentos consideravam as razões que o levaram a vir para um lugar tão distante, à procura de sua mais próxima referência familiar, ele evocou o poder divino, murmurando em voz baixa:

– “Allahuakbar”.

Depois de ter tido muita dificuldade em se fazer entender no Rio de Janeiro, foi para Juiz de Fora, em Minas Gerais, onde tentaria localizar Marwan, que já se encontrava no Brasil há alguns anos.

Marwan possuía um pequeno estabelecimento comercial na periferia da cidade. Ali vendia fumo, cachaça, rapadura, charque e outras coisas mais. Sobre um comprido balcão lavrado em madeira bruta, ficavam uma balança de dois pratos com seus pesos, um garrafão de cachaça e um rolo de fumo. Para se livrar de ratos e também porque gostava de gatos, Marwan possuía dois; um preto e outro cinza rajado de negro. Passavam o dia dormindo nos extremos opostos do balcão.

A chegada de Jorge não foi bem recebida. Seu pai, surpreso, falou:

– Não sei no que você pensou para ter vindo ao Brasil à minha procura. Se acha que aqui é fácil fazer fortuna, como se supõe na Palestina, enganou-se.

– Não vim à procura de fortuna – respondeu Jorge. – Quero apenas uma chance de trabalho.

– Neste país, para sobreviver – explicou Marwan – é necessário muito esforço, em condições nada boas.

Pouco tempo depois seu pai comprou uma mula, equipou-a com uma sela que suportava duas buacas cheias de mercadorias (tecidos, meias, camisas, bijuterias, etc.): Entregou-a a Jorge dizendo-lhe:

– Faça como eu fiz quando aqui cheguei. Pegue essa mula e dela tire seu sustento.

– Mas como? – indagou Jorge.

– Você deve vender essas mercadorias – disse Marwan. – Viaje pelo interior, onde é mais fácil negociar.

– Não posso fazer isso, sem saber falar português – contestou Jorge. Como chegar às cidades que não conheço? E quando a mercadoria acabar, o que farei?

– Bem... o idioma aprende-se ouvindo o povo – respondeu Marwan. – Por aí existem muitos caminhos, alguns deles certamente chegarão às cidades. Quando a mercadoria acabar, você deve retomar; adquirir outras e recomeçar.

Foi assim que Jorge, com apenas dezessete anos de idade, puxando a mula, iniciou a vida no Brasil. Seus planos eram feitos em função dos locais onde pudesse dormir: muitas vezes em fazendas, outras em pensões baratas.

Durante muitos anos andou de cidade em cidade, em nenhuma delas estabeleceu sua residência, tornou-se forasteiro em toda parte; Juiz de Fora – talvez por causa do pai – era sua principal referência.

Quase não existiam estradas para as cidades menores, a maioria das viagens era feita a cavalo ou em carro de boi. Era difícil o deslocamento de quem necessitava fazer compras em um centro maior. Assim, a chegada de um mascate era sempre bem-vinda, toda a mercadoria que levava era comercializada.

Com o tempo, Jorge, mais desenvolto com o português, adquiriu dois outros animais, formando uma pequena tropa, o que lhe permitia ampliar seus trajetos, indo cada vez mais longe.

Oito anos depois, ele já tinha conseguido fazer alguma economia e resolveu comprar um carro, um Ford modelo 1929, conhecido popularmente pelo nome de “fordeco”.

De posse do novo meio de transporte, começou a viajar do leste para o norte, depois para oeste. Quando resolveu se legalizar, com uma carteira de motorista, procurou uma delegacia e foi encaminhado à comissão examinadora (as licenças para dirigir eram expedidas pelas delegacias de polícia). O delegado que presidia a comissão a interrogou:

– Onde foi que você aprendeu a guiar automóvel?

Com um linguajar ainda carregado de sotaque, Jorge respondeu:

– Muitas vezes dirijo pela região de Governador Valadares e Bom Jesus do Mantena.

– E por onde mais? – perguntou o delegado.

– Sempre que vou a Bom Jesus, aproveito a proximidade com o Estado do Espírito Santo – explicou Jorge – atravesso a Serra do Mantena e chego às cidades capixabas.

– Você sobe a serra num “fordeco”? – questionou o delegado.

– Sim, não há outra alternativa! – disse Jorge.

A emissão da carteira foi autorizada, sem a necessidade de prestar o exame, pois não existia melhor teste do que a travessia daquela serra, sobretudo num Ford 29. Eram quatro horas de jornada, sobre uma estrada estreita, esburacada e entrecortada por pequenos córregos que formavam grandes atoleiros. De um lado contornava um abismo, do outro era limitada por mata fechada.

Estando agora devidamente habilitado como motorista, Jorge passava vários meses viajando. Percorria grandes distâncias.

Numa de suas passagens por Juiz de Fora, ele encontrou a “venda” de seu pai fechada. Um vizinho lhe informou:

– Seu Marwan faleceu há dois meses. Foi sepultado no cemitério principal da cidade.

Os olhos de Jorge lacrimejaram, enquanto em seu pensamento cristalizavam-se, para sempre, imagens de um velho por traz de um balcão, afagando um gato rajado e fumando cigarro de palha. Dele, guardou como recordação um isqueiro e um canivete.

Foi também nessa cidade que um amigo lhe ofereceu um filhote de cão pastor alemão de puro sangue. Inicialmente ele ficou em dúvida se o aceitava, pois não tinha residência fixa, onde pudesse deixá-lo. Refletindo, ele achou que o animal poderia vir a ser um bom companheiro para suas viagens solitárias. Acabou adotando-o. Deu-lhe o nome de Nero. Procurou uma escola de adestramento de cães pastores da Polícia Militar e lá o deixou para ser treinado. Quando voltou para buscá-lo, ele já estava bem grande e adequadamente educado. O adestrador responsável esclareceu:

– Esse é um dos melhores cachorros que já tivemos por aqui. Está devidamente preparado para ser um bom cão de guarda.

Após pagar as despesas, Jorge recebeu uma lista de comandos básicos a que o cão obedecia. Depois de examiná-la, perguntou:

– Como devo proceder para ensinar-lhe novas habilidades?

– Isso será muito fácil – respondeu o adestrador – pois ele tem bom temperamento e rapidamente aprenderá o que lhe for ensinado.

O cão passou a acompanhar Jorge em suas viagens. Ia sempre deitado no banco traseiro do “fordeco”. Acabou transformando o carro em sua casa.

Era comum a existência de porteiras nas estradas, pois estas passavam através de terras particulares. Jorge treinou o cachorro a abri-las. Quando alguma se interpunha no trajeto, ele parava o carro e comandava:

– *Abre!*

Nero imediatamente entendia o que fazer. Pulava, afastava o trinco, empurrava-a até abri-la completamente e a segurava até que o carro passasse, depois a soltava, ela voltava à sua posição inicial e automaticamente se fechava, enquanto ele saltava de volta para o carro.

Se o veículo, trazendo mercadorias em seu interior, era estacionado, Jorge dizia:

– *Vigia!*

Nero então colocava as duas patas dianteiras sobre o encosto do banco da frente e, sentado no traseiro, ficava observando o movimento da rua. Todo aquele que tentasse se aproximar era recebido com rosnados ameaçadores.

Muitas vezes Jorge tirava do bolso a carteira, a amarrava bem forte e a lançava longe, em lugares aparentemente inacessíveis, dizendo:

– *Busca!*

Imediatamente o cachorro partia correndo e a trazia de volta.

Era a primeira vez que Jorge ia ao sul da Bahia. Guiava o “fordeco” por uma estrada estreita no meio da mata. Ao fazer um curva, deparou com um galho bloqueando a passagem. Parou o carro e desceu para averiguar, enquanto Nero aguardava no interior do veículo.

Subitamente, surgiu alguém de arma em punho falando:

– Quero todo o dinheiro e a mercadoria!

Jorge identificou o assaltante, como sendo a pessoa que, no dia anterior, lhe havia indicado a estrada para Caravelas.

– Pode ir ao carro e levar o que quiser – disse Jorge, entregando-lhe o dinheiro que possuía. Nero, ao observar o homem se aproximando com uma arma na mão, lembrou-se de seu treinamento militar. Com um pulo veloz abocanhando-lhe o punho, ao mesmo tempo em que o forçava para cair. A arma escapou da mão do salteador, enquanto ele, já de costas no chão, sentia o peso de duas patas sobre seu peito. Nero latia, mostrando os dentes. Sentindo no rosto, os respingos da saliva do cão, o assaltante gritava:

– Pelo amor de Deus, tira esse animal de cima de mim, ele vai rasgar meu pescoço!

– Só basta uma pequena ordem para isso acontecer! – exclamou Jorge. – Devolva-me o dinheiro.

Rapidamente o dinheiro foi restituído e Jorge fez com que Nero se afastasse. O assaltante levantou-se e, com o punho sangrando, desapareceu no meio da mata.

Jorge fez o carro contornar o galho de árvore que interceptava a estrada e seguiu viagem, trazendo agora no bolso uma garrucha de dois canos.

Certa vez, andando pelas ruas centrais de Juiz de Fora, Jorge ia fazer alguns pagamentos. Deu falta de sua carteira, achou que a tivesse perdido. Como Nero estava a seu lado, ele bateu no bolso da calça, falando para o cão:

– *Procura!*

Imediatamente ele saiu correndo à sua frente. Jorge estranhou sua atitude, pois pensava ter perdido a carteira por perto, enquanto caminhava. Pouco depois, deparou com um ajuntamento de pessoas do outro lado da rua. Aproximou-se e encontrou Nero abocanhando o braço de um homem. Muita gente tentava, inutilmente, ajudá-lo a se livrar de suas mandíbulas. Jorge, acompanhado de um policial, interveio e sua carteira foi encontrada no bolso do indivíduo. Tratava-se de um notório batedor de carteiras.

Essas e outras destrezas do cão eram admiradas por muitas pessoas, o que o tornou famoso.

Por causa do clima ameno da Serra da Mantiqueira, Jorge sentia-se bem quando viajava por aquela região. Um dia resolveu atravessá-la e

acabou por chegar a Alto Rio Doce, onde numa fazenda próxima conheceu Manuela. A partir desse dia colocou a pequena cidade no roteiro de seu percurso. Com frequência, encontrava-se com Manuela. Em 1939 eles se casaram. Foram morar em Belo Horizonte, a ainda jovem capital de Minas Gerais.

Talvez por ciúme, Nero nunca se acostumou com Manuela, que por sua vez também procurava evitá-lo. Ele se tomara um belo animal, possuía um denso pelo dourado; ao longo de seu dorso, destacava-se uma mancha negra, como se fosse uma capa a cobri-lo. Suas orelhas eram empinadas, seu olhar penetrante revelava dois olhos atentos.

Em 1944, uma guerra distante impunha o racionamento de combustível, o que não permitia a realização de longas jornadas. Jorge deveria fazer uma viagem, voltaria no dia seguinte. Decidiu que seria melhor não levar o cachorro. Providenciou uma forte corrente e nela o prendeu, para que ali permanecesse até sua volta. Sozinho, no crescer da escuridão, olhando para as estrelas, Nero, evocando sua herança selvagem, uivava na esperança de ouvir uma resposta, mas somente o eco de seu chamado cortava o silêncio. No momento em que o céu se abriu, injetando na noite uma claridade lilás, num esforço supremo, conseguiu se libertar da coleira que o prendia na ponta da corrente. Pulou o muro, ganhou a rua. Por um momento farejou o ar, depois desceu, dobrou a esquina e começou a correr na direção do brilho do sol que vinha surgindo.

Quando Jorge regressou e foi informado de seu desaparecimento, chegou a suspeitar que tivesse sido Manuela que o soltara, mas concluiu que isso seria impossível, pois Nero não a teria deixado se aproximar.

Durante vários dias percorreu inutilmente as ruas da cidade a pé, na esperança de encontrá-lo. Mandou colocar um anúncio no rádio e outro no jornal, oferecendo uma boa recompensa em dinheiro a quem desse alguma notícia.

Apenas um viajante deu uma vaga indicação, relatando:

– Vi o que me pareceu ser um grande cão percorrendo uma longa estrada por onde passei. Não estou certo, poderia ter sido outro animal... Talvez um guará...

No seu íntimo, Jorge sentia que aquele era seu cachorro tentando inutilmente identificar, no pó das estradas, os rastros do “fordeco”.

Depois que o tempo embranqueceu seus cabelos e vincou-lhe o rosto com profundas rugas, o mascate tornou-se um velho. Sempre que encontrava alguém com disponibilidade para ouvi-lo, convidava-o a sentar-se na varanda; tirava do bolso um pedaço de fumo de rolo, uma palha de milho e um canivete. Picava o fumo e o enrolava na palha, fazendo um cigarro. Utilizando-se de um antigo isqueiro marca *Vospic*, o acendia e começava a fumar. Enquanto a palha se enegrecia na ponta incandescente do cigarro, antes que suas lembranças envoltas na fumaça se diluíssem no espaço, ele ia contando:

– Quando desembarquei no porto do Rio de Janeiro em 1930...

Numa noite de primavera, enquanto Jorge, enfermo, dormia, uma brisa que perpassava os galhos de um jasmineiro florido perfumava o alpendre da casa. Ele sonhava com um cão dourado e um “fordeco”, que desapareciam sob brumas ondulantes, nos sopés de montanhas azuis. Despertou sobressaltado. Com palavras balbuciadas, falou de seu sonho, depois... Morreu. Tinha então setenta e quatro anos. Não pôde perceber que o destino cruzou sua trajetória e a daquele cão.

Este jamais voltou, o outro nunca retornou à sua terra natal.

Porque acreditava que as vicissitudes da vida são pré-estabelecidas por Deus, ele teria dito:

“Maktub”!



## O rosto sem face

*Fernando José Armando Ribeiro\**

Aquele era sim o seu rosto, mas não sua face. Não saberia explicar o paradoxo, não fosse o álibi inquestionável da ciência. Mas ela estava ali, prostrada diante do espelho; a busca pela identidade só encontrava sossego conhecido e atordoado olhar. Não, não haveria perguntas. O silêncio seria a única possível manifestação humana diante de tão grandioso mistério. O chamado do outro tardaria, e o seu próprio chamado não iria se fazer mais cedo. Seria possível que ninguém a reconhecesse? Teria ela de contar e recontar sua história, de mergulhar mais uma vez em todas as dores, alegrias e amores, para descobrir a si mesma uma vez mais em seu ser. Não, isso não era justo. Não era possível, crível... não era... nada!

Nada! Que estranho sentido esta palavra adquiria. Jamais pensara que nada pudesse significar tanto. Causar tanto pânico, transtorno... e conforto. Nada. O que seria? Quem seria? Nada sou eu? – perguntava-se a criatura desconsolada. Sem memória, sem história, sem espelho! Sem o olhar do outro que refletisse o seu próprio a lhe mostrar o que se reconhece – e é bem verdade, o que se desconhece, se recusa e se nega também.

De repente, uma forte batida na porta faz cessar todo o monólogo existencial-metafísico. E a empregada lhe grita do corredor:

– São os fotógrafos da revista! Estão esperando lá embaixo. Ela então mais uma vez fecha os olhos, num rito quase-fúnebre de quem os cerra para morrer. Sabia que a partir dali não haveria mais espelhos, apenas câmeras e *flashes* a registrar o belíssimo rosto cuja face consistia em ser nada.

\* Professor da PUC-Minas, doutor em Direito pela UFMG.