

REVISTA DA  
ACADEMIA  
MINEIRA  
DE LETRAS

Ano 91º  
Volume LXVII  
outubro, novembro, dezembro  
2013



## 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: Olavo Romano                            | 1º Secretário: Elizabeth Rennó             |
| 1º Vice-presidente: Amílcar Vianna<br>Martins Filho | 2º Secretário: Patrus Ananias              |
| 2º Vice-presidente: Yeda Prates<br>Bernis           | 1º Tesoureiro: Márcio Garcia Vilela        |
| Secretário honorário: Oiliam José                   | 2º Tesoureiro: Manoel Hygino dos<br>Santos |
| Secretário geral: Carmen Schneider<br>Guimarães     | 3º Tesoureiro: Ângelo Machado              |

## REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS

Publicação trimestral

Diretor: Olavo Romano  
 Conselho Editorial: Fábio Lucas, Fábio Doyle e Manoel Hygino dos Santos  
 Revisão: Pedro Sérgio Lozar  
 Digitação: Marília 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 91º  
 Academia Mineira de Letras / v. LXVII  
 Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras  
 Outubro, novembro e dezembro de 2013  
 Fundada em 1922  
 1. Literatura – Periódico. 2. Obras Literárias I. Academia Mineira de Letras.

## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| Apresentação.....  | 7  |
| Mariana é o próprio despertar de Minas<br><i>Olavo Romano</i> .....  | 9  |
| <i>O Uruguai</i> , os jesuítas e a guerra guaraníca<br><i>Paulo Roberto Pereira</i> .....                            | 15 |
| Dois heróis do patrimônio<br><i>Angelo Oswaldo de Araújo Santos</i> .....  | 29 |
| Os sinos dobram solenemente<br><i>Manoel Hygino dos Santos</i> .....   | 33 |
| Um luziense mundo afora<br><i>Gérson Cunha</i> .....   | 35 |
| A igreja e a imprensa<br><i>José Bento Teixeira de Salles</i> .....  | 39 |
| Soares da Cunha, o trovador<br><i>Carmen Schneider Guimarães</i> .....   | 45 |
| Anita partiu. Mas seu ideal permanece<br><i>Fábio Doyle</i> .....  | 51 |
| <b>Perfil Acadêmico</b><br>Hindemburgo Chateaubriand Pereira-Diniz<br>Inteligência e cultura a serviço de Minas..... | 55 |

Diálogo com a eternidade  
*José Fernandes Filho*..... 59

**Livros:**

Em Roma com Pedro, Cyro e Afonso  
*Edmílson Caminha*..... 63

A vida é esta  
*Yeda Prates Bernis*..... 67

Os quatro escolhidos de Fábio Lucas  
*Carmen Schneider Guimarães*..... 69

Aurora resplandecente da poesia  
*Angelo Oswaldo de Araújo Santos* ..... 79

Chichén Itzá  
*Elizabeth Rennó* ..... 81

Mariana, cidade das primazias  
*Regina Almeida*..... 89

Memórias da minha cidade  
*Ana Pimentel Romano*..... 93

Rosa na estrada  
*Napoleão Valadares*..... 97

Notas dispersas  
*Fábio Lucas* ..... 99

Canastra  
*Yeda Prates Bernis*..... 103

Cheiro verde  
*Myrtes Licínio* ..... 105

Canto de amor ao "Benjamim"  
*Zanoni Neves*..... 109

Arte e realidade  
*J. Guimarães Alves* ..... 111

**Cinema**

Dois pilares do documentário  
*Paulo Augusto Gomes*..... 115

**Teatro**

Os anos heroicos do teatro clássico  
*Jota Dangelo*..... 121

**Música**

Dois concertos para violino  
*Paulo Sérgio Malheiros dos Santos*..... 161

**Artes Plásticas**

Mário Zavagli, mestre aquarelista  
*Carlos Perktold*..... 169

O estilo é o homem  
*Côn. José Geraldo Vidigal de Carvalho*..... 175

Papa Francisco  
*Pe. José Carlos Brandi Aleixo, S.J.* ..... 179

Obras recebidas..... 187

## Apresentação

A Comissão da *Revista da AML* apresenta este número da publicação ainda sob o impacto do falecimento do confrade José Bento Teixeira de Salles, que vinha desempenhando o cargo de Secretário Executivo e editor, com rara eficiência, graças ao bom gosto, amplo conhecimento e enorme círculo de relações. A tal ponto que pôde garantir, dada a sua tenacidade, as edições da *Revista* sem quebra da regularidade, ao contrário de outros órgãos literários congêneres.

A Comissão vai-se empenhar em manter vivo o exemplo do incomparável José Bento Teixeira de Salles. O presente número, dentro do espírito da publicação, reverencia a história e a cultura de Minas Gerais. Nas páginas de Paulo Roberto Pereira evoca-se o poema *O Uruguai* de J. Basílio da Gama. Angelo Oswaldo de Araújo Santos homenageia duas personalidades que se entregaram à defesa do patrimônio histórico e cultural de Minas Gerais. Manoel Hygino dos Santos, Carmen Schneider Guimarães, Fábio Proença Doyle, José Fernandes Filho e Gérson Cunha cuidam respectivamente de José Bento, Soares da Cunha, Anita Sulenti Uxa e de Paulo Neves de Carvalho. Portanto, de acadêmicos falecidos e de uma animadora das Letras em Belo Horizonte (Anita Uxa).

No setor de comentários de livros, a *Revista* contém colaboração de Yeda Prates Bernis (refere-se às memórias de Beatriz Borges da Costa Martins); Carmen Schneider Guimarães estuda a obra *Caros Autores: Lygia Fagundes Telles, Ignácio de Loyola Brandão, Mário Quintana e Jorge Amado*, de Fábio Lucas; Angelo Oswaldo de Araújo Santos escreve sobre a poesia de Anelito de Oliveira.

Regina Almeida traça o perfil da cidade de Mariana e expõe seus pioneirismos no quadro cultural e histórico de Minas e do Brasil. Elizabeth Rennó trata das riquezas paisagísticas e arqueológicas de *Chichén Itzá*. Carmen Schneider Guimarães revisita o extraordinário território de criação literária de Guimarães Rosa. Tema também contemplado por Napoleão Valadares, que, a partir de homenagem prestada pela Associação de Urucuanos, de Brasília, lança os olhos para o tio do escritor, Vicente Guimarães (o Vovô Felício das crianças), seu filho (Vicente Guimarães Júnior) e outra figura, Francisco Guimarães Moreira (Chico Moreira). Fábio Lucas oferece notas sobre a escrita e a leitura.

Seguem-se trabalhos criativos de Yeda Prates Bernis (*Canastra*), Mirtes Licínio (*Cheiro Verde*), Zanoni Neves (*Canto de Amor ao Benjamin*). E o ensaio de J. Guimarães Alves: *Arte e Realidade*. Na parte dedicada ao teatro, incluímos entrevista com Ítalo Mudado, conduzida por Jota Dangelo. No setor de Artes Plásticas, Carlos Perktold aborda Mário Zavaglia, “mestre aquarelista”. Finalizam a *Revista* as colaborações do acadêmico Cônego José Geraldo Vidigal de Carvalho e do acadêmico Pe. José Carlos Brandi Aleixo, S.J., que enfatizam o papa Francisco. Intertextualidade e pluralismo continuam, portanto, a distinguir a publicação, centrada na cultura e nas artes de Minas Gerais. O conjunto se abre com as palavras do presidente Olavo Romano.

*Fábio Lucas, pela Comissão*

## Mariana é o próprio despertar de Minas\*

*Olavo Romano\*\**

Foi em 16 de julho, dia consagrado à Virgem do Carmo, do ano da graça de 1696, que o bandeirante Salvador Fernandes Furtado de Mendonça e sua gente destemida fundaram o arraial a que deram o nome de Nossa Senhora.

A promessa do lugar não era o diamante, chispa de luz faiscando no centro da bateia. Nem o bamburro, sorte grande na labuta do garimpo. A promessa do lugar para onde iam era o ouro, sol oculto nas minas que deram nome à região. Depois de longa jornada, bruacas e cangalhas chiando nas ladeiras, os animais em marcha lenta entre lajedos e pirambeiras, venceram as solidões bravias de Itaverava. Então, encantados, avistaram, do alto da Serra do Bento Leite, “o mais belo panorama de suas jornadas”, como relata Salomão de Vasconcelos. “Mais alguns passos à frente, acamparam à margem da torrente, onde o ouro a mancheias logo a todos deslumbrou e decidiu da posse”. O Coronel Furtado de Mendonça, comandante da numerosa bandeira, fundou ali o arraial que viria a ser a primeira vila de Minas, a “Leal Vila do Ribeirão do Carmo”. Na tarde daquele mesmo dia, no Mata-Cavalos, o Padre Francisco Gonçalves Lopes erguia o primeiro altar da terra mineira, fixando, no dizer do Cônego Trindade, “a era cristã de Minas Gerais”.

\* Discurso proferido em Mariana, no “Dia de Minas” em 16 de julho de 2013.

\*\* Escritor, presidente da Academia Mineira de Letras, ocupa a cadeira nº 37.

Desmembrada do Rio de Janeiro em consequência da Guerra dos Emboabas, a Capitania das Minas do Ouro, constituída por Minas e São Paulo, passou a ser governada por Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, que foi residir no Ribeirão do Carmo. Em 1711, decidiu instituir as primeiras vilas do território minerador. E a primeira delas foi a Vila do Carmo, que se tornou assim a municipalidade primaz de Minas, fundadora da nossa cidadania, antes mesmo da emancipação mineira pela constituição da Capitania, ocorrida somente em 1720.

Em 1745, Dom João V elevou Vila do Carmo à nobilíssima condição de cidade, para tornar-se a sede do primeiro bispado de Minas Gerais e acolher Dom Frei Manuel da Cruz em sua cátedra. Deu-lhe o rei português o nome da esposa, a rainha Mariana d'Áustria, e mais justa denominação não existiria para a cidade de Nossa Senhora do Carmo, marcada por profunda devoção mariana.

Nomeado bispo de Minas e S. Paulo em abril de 1745, só em agosto de 1747 Dom Frei Manoel da Cruz partiu de São Luís do Maranhão. Varou, a pé, o sertão do Piauí, enfrentou chuva e doença, chegou à Bahia com malária. Embarcou no São Francisco, passou por Matias Barbosa gravemente enfermo, tomou o Rio da Velhas, sendo recebido em Sabará por comitiva que o conduziu a Mariana. Aqui chegou em 15 de outubro de 1748, carregado. Extenuado, não pôde apreciar as homenagens que lhe prestavam. Recolheu-se ao palácio episcopal, só se apresentando publicamente em 28 de novembro.

Para celebrar a chegada do bispo primaz, após tão penosa jornada, instalou-se aqui a célebre Academia do Áureo Trono, na qual poetas e oradores celebraram não só as virtudes do prelado, como as qualidades da *urbs mater* da mineiridade. Primeira cidade de Minas, Mariana se confunde desde sempre com nossa história, expressa nossa arte, simboliza nossa cultura.

Estudioso da história de nosso estado e dotado de singular erudição, foi por certo ao se lembrar da primeira Academia de Minas que o governador Antonio Anastasia convidou o presidente da Academia Mineira de Letras para falar nesta hora cívica.

Deve-se aqui ouvir o sentimento de Minas, Minas além do som, Minas Gerais, como buscava Drummond, na escuta do eco da montanha. Nada seria mais grato ao presidente da Academia Mineira de Letras do que estar na cidade de nosso patrono, o grande Alphonsus de Guimaraens, e render um preito de emoção ao espírito de Minas, fonte de inspiração permanente e luz que jamais se apaga.

Em nome da Casa de Alphonsus, venho lembrar a Academia de Dom Frei Manuel da Cruz rediviva na Academia de mestre Waldemar de Moura Santos. Saúdo, com fraterno abraço, o amigo e acadêmico marianense Roque José de Oliveira Camelo, líder da campanha que levou nossa Assembleia Legislativa a consagrar a lei sancionada pelo governador Francelino Pereira, nosso querido confrade da Academia Mineira, fazendo de 16 de julho o Dia de Minas, data maior da mineiridade.

Venho compartilhar os valores que Mariana erigiu como signo e símbolo da cultura mineira. Berço do poeta inconfidente Cláudio Manuel da Costa, cantor das musas do Ribeirão do Carmo, e de Manuel da Costa Ataíde, o pintor sublime das nossas igrejas monumentais, Mariana é a terra de Zizi Sapateiro, em cujas telas refulgem os clarões do Apocalipse, e de Artur Pereira, o mágico escultor de Cachoeira do Brumado, cujo olhar de Michelangelo revelava nas toras de madeira os animais que ali se ocultavam. O cônego Luís Vieira da Silva, tocado pelas luzes do século XVIII, aqui pregou a liberdade e a fraternidade, e Dom Antônio Ferreira Viçoso fez do serviço da fé um exemplo de santidade. Dom Silvério Gomes Pimenta daqui partiu para o púlpito do Concílio Vaticano I e a tribuna da Academia Brasileira de Letras. Dom Helvécio Gomes de Oliveira espalhou escolas pelo estado e Dom Oscar de Oliveira semeou museus. A palavra de Dom Luciano Mendes de Almeida irradiou-se mundo afora. Dom Geraldo Lyrio Rocha sustenta a projeção nacional e internacional de Mariana, na lição singular da primeira cátedra episcopal de Minas.

O Museu da Música, quarenta anos de trabalho dedicado, competente e valioso, guarda partituras eruditas de trezentos anos. Onze bandas de música, algumas bicentenárias, animam ruas e praças, alegrando a alma

do povo. O Conservatório Mestre Vicente e o Sesi, fieis à clara vocação musical da primeira Capital de Minas, empenham-se na formação de músicos e orquestras. Elisa Freixo, a única brasileira a ter a chave da catedral de Chartres, é titular do órgão Arp Schnitger, joia rara da Sé, único exemplar fora da Europa, e espalha sua refinada arte por vários cantos de Minas, além de orientar a recuperação de órgãos históricos, antes emudecidos. Mariana mantém-se, pois, fiel ao expressivo legado musical iniciado no século 18, de que são exemplo a produção de Lobo de Mesquita, Castro Lobo e Manuel Dias de Oliveira.

Urbana antes de ser rural, Minas viu sua população crescer em tal escala com a descoberta do ouro que a Metrópole proibiu a emigração para o território das minerações. O encontro de aventureiros paulistas com nativos da região, portugueses e africanos resultou numa mestiçagem inédita na colônia, uma cultura única, com manifestações artísticas que perenizaram o talento de nossa gente e contribuíram para o surgimento de uma civilização mineira numa época em que, nos engenhos do nordeste, casa grande e senzala eram territórios inconciliáveis.

Para isso muito contribuíram as irmandades, ativas corporações que atuavam na vida religiosa, ofereciam ajuda material e espiritual aos seus associados, e foram decisivas na construção de igrejas, incrementando as artes, formando artistas e artesãos, de cuja habilidade nossas cidades coloniais dão testemunho.

A cidade, lugar de encontro e convivência, é território propício a incondições e sonhos de liberdade, ecoando as mudanças que incendiavam o Velho Mundo.

Costuma-se falar do mineiro típico como alguém que, enrolando um pito de palha, matuta, reflete, filosofa, acautela-se, medindo bem água e fubá. Tal proceder decorreria do isolamento entre montanhas, da falta de horizontes. Ou da desconfiança, recurso para se defender de aventureiros, ladrões de ouro ou espões do governo de então. Fala-se também da esperteza, da dissimulação, do santo do pau oco; da ladineza, referência a judeus espanhóis e à sua língua, com muitas expressões do português arcaico ainda vivas.

Aos mineiros, habitantes da região das minas, se contraporiam os geralistas, moradores dos gerais, região do cerrado, sertão onde imperou Riobaldo Tatarana, o Urutu Branco, tendo Sete Lagoas como boca, sendo Montes Claros seu coração robusto. O falar típico de sua gente, conhecido como *catrumado*, virou dicionário pelas mãos de Teo Azevedo, violeiro, cantador e guardião de Folia de Reis em Alto Belo, bandas de Bocaiuva.

Mineira e geralista, nossa gente assunta, sopesa, acha rumo e prumo antes de se lançar ao eito de qualquer lavoura. Reflete com a montanha, perscruta fundos abismos, depois abre caminho e flui com o rio, aprende na sabedoria popular, nascida de espiar o mundo e pôr sentido. Estado-síntese, a Minas insubmissa e generosa nunca negou sua presença, jamais se omitiu nos momentos graves da nacionalidade.

Mariana é mineradora, mas não só do ouro e do ferro. Na bateia da cultura, surgem as pepitas mais valiosas. As humanidades que aqui se ensinam na Universidade Federal nos remetem à fundação do Seminário, primeiro centro de altos estudos implantado no nosso território, em 1748, mesmo ano em que se publicou *O Espírito das Leis*, de Montesquieu. Não mais a princesa adormecida do poema de Alphonsus transformado em hino da cidade, Mariana é o próprio despertar de Minas para os novos tempos. Passado e futuro se aliam pelo primado da democracia, da justiça e do bem-estar social.

Quem descobre Mariana conhece o que é Minas. Essa Minas cadinho de ouro, enigma clarificado pela poesia, essa Minas de prosa barroca na fala cabocla de Guimarães Rosa, essa Minas convergência do Brasil, sobretudo na hora dramática da carência de brasilidade, é a Minas de 16 de Julho, as Minas Gerais que reverenciamos na data magna da civilização montanhosa, coração dourado do país continente e da América do Sul.

Em Mariana, alta madrugada, alguém pode ouvir estúrdio tropel. E pensa baixinho, por trás das treliças: "É o Felipe dos Santos querendo desassombrar a gente". Outro marianense insone talvez acompanhe o pobre Alphonsus, com seus resposos, em litâneas de onírica poesia, vindas do céu na asa do luar. E alguém mais recita Alceste, o poeta-inconfidente, transfigurado em pastor pelos cânones do arcadismo. Com Santa Rita Durão, o poeta de Cata-Preta, recita a épica aventura de

Caramuru, a morte trágica de Moema, o casamento com Paraguaçu, batizada Catarina na corte lusitana.

Nessa Minas múltipla, nascida de Mariana, Emílio Moura e Dantas Mota, entre gostosas baforadas, poetam palha, fumo e fumaça; para esquecer a morte da porta-estandarte, Aníbal empreende fantasiosa viagem aos seios de Duília, Affonso Arinos profetiza Brasília ante o buriti perdido. E o poeta municipal, na maior pachorra, tira ouro do nariz.

Feliz pela oportunidade de participar desta festividade tão significativa ao coração de todos nós, honrado pela homenagem à nossa centenária Academia Mineira de Letras, lisonjeado por encontrar-me em tão ilustres companhias, termino com um comovido "muito obrigado".

Viva Mariana, viva Minas Gerais.



## O Uruguai, os jesuítas e a guerra guaraníca

Paulo Roberto Pereira\*

Reavaliar a poesia de José Basílio da Gama, em particular de *O Uruguai*, nesses tempos de ambientalismo e de ecologia, em que a defesa das nações indígenas ocupa a agenda de qualquer governante brasileiro, é uma oportunidade para se constatar a atualidade da sua obra épica. Típico intelectual iluminista comprometido com o mito do bom selvagem, Basílio da Gama renovou a imagem do índio americano moldada por viajantes e letrados dos séculos iniciais da colonização. Em seu poema épico, os guaranis missionários cristianizados pelos jesuítas, colocados no centro da ação da narrativa, têm os seus atributos de honra e coragem valorizados, apesar de manterem a condição de "rudes" e "bárbaros". Daí alertar o etnólogo Bartolomeu Meliá para a sobrevivência dessa noção preconceituosa de ver os guaranis como "selvagens" e "primitivos".<sup>1</sup>

A visão positiva do índio como inocente e bom, herança da idealização quinhentista e seiscentista<sup>2</sup>, se contrapõe à dos jesuítas que aparecem como vilões da história. Nascido em 8 de abril de 1741, em Minas Gerais, na cidade de Tiradentes, antiga São José do Rio das Mortes, José Basílio

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense.

<sup>1</sup> MELIÁ, Bartolomeu; SAUL, Marcos Vinícios de Almeida e MURARO, Valmir Francisco. *O guarani*. Uma bibliografia etnológica. Santo Ângelo: Fundação Missionária de Ensino Superior, 1987, p. 34.

<sup>2</sup> *La imagen del indio en la Europa moderna*. Sevilla: Consejo Superior de investigaciones Científicas/ Fundación Europea de La Ciencia/ Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1990.



da Gama ingressou em 1757 no Colégio da Companhia de Jesus no Rio de Janeiro. Expulsos os jesuítas da América Portuguesa em 1759, o poeta dirigiu-se à Europa, tendo completado sua formação entre Roma e Coimbra. Vivendo em Portugal sob o reinado de D. José I e o governo de Sebastião José de Carvalho e Melo, conheceu ele uma trajetória ascendente de prestígio que não diminuiu mesmo após a morte do rei e a queda do poderoso Marquês de Pombal. Morreu em Lisboa, no dia 31 de julho de 1795, já eleito para a Academia das Ciências e de posse do título de nobreza. Conhecedor da questão territorial que envolvia a diplomacia ibérica na disputa pelo controle do espaço geográfico sul-americano, que motivou os tratados diplomáticos do século XVIII que confirmaram a expansão geográfica do Brasil, Basílio construiu um poema épico que espelha o conflito territorial da região fronteira que delimita o Brasil com os países da Bacia do Rio da Prata.

A longa luta travada entre hispano-americanos e luso-brasileiros pelo controle da América do Sul Meridional criou, nos escritores setecentistas que cantaram os feitos de colonização e expansão do Brasil por bandeirantes e sertanistas, um ambiente propício para mitificar e legendar os relatos históricos da terra conquistada. Participaram eles de um momento único da história da América Portuguesa, quando as dimensões continentais do país estavam sendo negociadas pelos tratados de paz de Madrid, de 1750, de EL Pardo, de 1761, e de Santo Ildefonso, de 1777. O Brasil contemporâneo é, pois, fruto dos limites territoriais fixados nesses três contratos diplomáticos que atestavam o crescimento da nação sul-americana em desobediência ao Tratado de Tordesilhas, assinado entre Portugal e Espanha em 7 de junho de 1494. Negociadores portugueses e espanhóis do século das luzes buscavam resolver suas dualidades territoriais que tinham por pomo de discórdia o Tratado assinado no século XV. Daí ser este, como disse Demetrio Ramos Pérez, "el siglo del revisionismo de Tordesilhas"<sup>3</sup>, que oferecia oportunidade aos países

<sup>3</sup> RAMOS PEREZ, Demetrio. Los criterios contrarios al Tratado de Tordesillas en el siglo XVIII. Determinantes de la necesidad de su anulación. In: Separata da Revista da Universidade de Coimbra. XXV: 1-34, 1974. Excelente síntese sobre os principais negociadores espanhóis do século XVIII e suas posições sobre os limites territoriais do Brasil, com vasta bibliografia.

ibéricos de chegarem a uma paz permanente fora do controle hegemônico da Inglaterra e da França. A proposta de reconhecimento das fronteiras brasileiras, no acordo que selou o Tratado de Madrid, foi defendido, na década de 40 do século XVIII, por Alexandre de Gusmão que, no dizer de Jaime Cortesão, foi quem "preparou, concebeu e negociou o célebre Tratado, com que se esboça pela primeira vez a estrutura política da América do Sul."<sup>4</sup>

Os limites territoriais do Brasil certamente preocupavam Basílio da Gama. Basta lembrar que *O Uruguai* foi dedicado a Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do Marquês de Pombal, governador das capitanias do Grão-Pará e Maranhão, que foi encarregado de chefiar a comissão portuguesa na demarcação das fronteiras no norte do Brasil em cumprimento ao Tratado de Madrid. A correspondência pessoal de Mendonça Furtado ajuda a compreender a árdua tarefa que enfrentou na Amazônia para, ao mesmo tempo, preservar as conquistas e ampliar, se possível, os limites territoriais do Brasil, criando, inclusive, a Capitania de São José do Rio Negro. Mas esses não foram os únicos problemas que o governador teve de enfrentar. Suas cartas estão centradas no tripé: episódio dos limites, organização do poder civil na Amazônia e conflito com a Companhia de Jesus.<sup>5</sup> O choque do irmão de Pombal com os inicianos no norte do Brasil advém da questão da proteção aos silvícolas e do uso da língua brasileira entre estes e os padres que os congregavam em aldeamentos, projeto simultaneamente religioso e civilizatório. Desde o início da colonização os jesuítas utilizavam a chamada língua geral – o tupi da costa adaptado por eles, conforme se pode ver na *Arte de Gramática* do padre José de Anchieta<sup>6</sup> – para melhor exercerem a catequese. O governo pombalino, interessado politicamente em controlar

<sup>4</sup> CORTESÃO, Jaime. *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*. 5 partes, 9 tomos. Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores/Instituto Rio Branco, 1950-1956. Ver especialmente, parte IV, tomos I e II, pág. 7, tomo I. Ver também de Jaime Cortesão: Manuscritos da Coleção de Angelis sobre jesuítas.

<sup>5</sup> MENDONÇA, Marcos Carneiro de. *A Amazônia na era pombalina*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1963, 3 tomos, tomo 1, p. 13.

<sup>6</sup> ANCHIETA, S.J. Pe. Joseph de. *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*. Edição fac-similar. Apresentação Prof. Dr. Carlos Drummond. Aditamentos Pe. Armando Cardoso, S.J. São Paulo: Loyola, 1990.

todos os estratos sociais, conforme propugnava o Despotismo Ilustrado, criou a Lei do Diretório, de 3 de maio de 1757, que tornava obrigatório o ensino e a difusão da língua portuguesa, confirmado pelo Alvará de 17 de agosto de 1759. Tem-se de reconhecer que “este código ampliado em todo o Brasil foi, sem dúvida, um, dos mais notáveis atos administrativos do Marquês de Pombal.”<sup>7</sup> Essa imposição linguístico-política no ultramar retomava para a coroa portuguesa o poder temporal sobre o indígena da colônia americana. Assim, a ação do governo pombalino ultrapassava a querela antijesuítica e a ideologia veiculada pelo Absolutismo Monárquico e se espelhava em “el concepto de relación entre la lengua y el imperio”<sup>8</sup>, em que “la lengua acompaña al proceso orgánico de la suprema creación del hombre: el Estado”.<sup>9</sup> Esses dois atos retiraram dos jesuítas o papel de intermediários do controle que a metrópole exercia sobre os naturais da colônia, acabando com os diversos guetos de falares exóticos de origem indígena e africana, utilizados como línguas francas de intercuro, conseguindo o milagre da uniformização linguística de um território de dimensões continentais como o Brasil.

O poema *O Uruguai*, de José Basílio da Gama, publicado em Lisboa, em 1769, é, provavelmente, o texto literário paradigmático da Guerra Guaranítica. Essa pequena epopeia, que funciona como um libelo defensor dos limites territoriais fixados no Tratado assinado em 13 de janeiro de 1750 entre Portugal e Espanha, exalta os princípios regalistas do Absolutismo Ilustrado e defende a tese de que a guerra travada entre os indígenas dos Sete Povos das Missões da América Meridional contra os exércitos ibéricos fora estimulada pela Companhia de Jesus. O conflito militar ocorrido entre 1754-1756, quando Portugal e Espanha quiseram fazer cumprir as cláusulas diplomáticas que reconhecia a tese de *uti possidetis* defendida pelo negociador brasileiro Alexandre de Gusmão e que trocava a Colônia do Sacramento, domínio português, pelas reduções

<sup>7</sup> RODRIGUES, José Honório. A vitória da língua portuguesa no Brasil colonial. In: ---o História viva. São Paulo: Global, 1985, p. 36.

<sup>8</sup> ASENSIO, Eugenio. La lengua compañera del imperio. In: ---. Estudios portugueses. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 1.

<sup>9</sup> ---. Idem. p. 10.

jesuíticas dos guaranis, território espanhol, deu motivo a mais um genocídio perpetrado contra os nativos das Américas.

A narrativa épica do poeta brasileiro é, estruturalmente, um canto localista de louvor à terra americana por exaltar a ação heroica dos índios e apresentar uma visão idealizada da natureza sulina. O embate armado deu-se entre os guaranis missioneiros, chefiados por Nicolau Neenguiru, transformado pela campanha antijesuítica no lendário Nicolau I, rei do Paraguai e imperador dos mamelucos. Este aparece “investido no comando dos índios que se opunham à transmigração”,<sup>10</sup> auxiliado pelos padres jesuítas espanhóis, especialmente Lorenzo Balda e Tadeu Henis, contra as tropas regulares da Espanha e de Portugal. Era um jogo vivido pelos impérios coloniais que tinham consciência de que as reduções jesuíticas dos guaranis na América Meridional funcionavam como guardiães e pontas de lança da expansão da fronteira hispano-americana para coibir o avanço dos bandeirantes paulistas, que ampliavam os domínios meridionais brasileiros em busca de metais preciosos e para preação dos índios. A partir da fundação pelos portugueses da Colônia do Santíssimo Sacramento, em 1680, no território da atual República do Uruguai, e com a criação do presídio do Rio Grande, em 1737, que confirmava o expansionismo lusobrasileiro, as fronteiras do litoral sul do Brasil chegaram ao Rio da Prata. Por isso, “a resistência guarani, longe de incomodar a Espanha, acabara salvando para a Coroa espanhola um vasto e rico território que, nas mãos dos jesuítas, constituía a melhor muralha contra as tradicionais ambições portuguesas sobre o Paraguai e as minas de ouro de Potosi.”<sup>11</sup>

O poema que narra a Guerra Guaranítica é quase contemporâneo dos acontecimentos bélicos que descreve e tem muito de autobiográfico. Seu autor é descendente de um antigo oficial da Colônia do Sacramento, Leonel da Gama Belles, e tinha relações familiares com algumas personagens da história, como o Brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim,

<sup>10</sup> ANÔNIMO. *Histoire de Nicolas I. Roy du Paraguay, et Empereur des mamelucs a Saint Paul*, 1756. Edição fac-similar. Anotações de Rubens Borba de Moraes e Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944, p. XIX.

<sup>11</sup> LUGON, Clóvis. *A república “comunista” cristã dos guaranis: 1610-1768*. Tradução de Álvaro Cabral. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 298.

figura de destaque no governo de Gomes Freire de Andrada, Conde de Bobadela, que foi protetor de José Basílio da Gama quando este veio órfão de Minas Gerais para estudar no Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro. Depois da expulsão dos inacianos do Brasil em 1759, Basílio da Gama, que sofrera com a deportação dos seus antigos mestres, se dirigiu a Roma. Vivendo na Cidade Eterna sob orientação estética da Arcádia Romana e convivendo, certamente, num ambiente arejado pelo iluminismo católico italiano, e a par da campanha antijesuítica que grassava no meio culto europeu, o poeta brasileiro teve condições para meditar sobre a concepção do seu poema. Embora ainda hoje persistam algumas lacunas sobre a trajetória de Basílio da Gama, pode-se dizer que o essencial sobre sua vida está esclarecido a partir do livro do padre Lourenço Kaulen<sup>12</sup> e dos estudos de Francisco Adolfo de Varnhagen,<sup>13</sup> de Pereira da Silva,<sup>14</sup> de Teófilo Braga,<sup>15</sup> e de José Veríssimo,<sup>16</sup> com algumas atualizações realizadas por Ferreira Lima,<sup>17</sup> Serafim Leite,<sup>18</sup> Mário Camarinha da Silval,<sup>19</sup> Vânia Pinheiro Chaves<sup>20</sup> e Ivan Teixeira.<sup>21</sup>

<sup>12</sup> KAULEN, Padre Lourenço. *Reposta apologética ao poema intitulado O Uruguai*. Lugano, 1786. Reeditado com o título de *Refutação das calumnias contra os jesuítas contidas no poema "Uruguay"* de José Basílio da Gama. Rio de Janeiro, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo LXVIII, parte I, 1907, p. 93-224. Todas as citações da obra do padre Lourenço Kaulen serão por esta segunda edição.

<sup>13</sup> VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Épicos brasileiros*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1845, p. 387-404. Biografia ampliada no *Florilégio da poesia brasileira*, 3 ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987. (A primeira edição dessa obra é de 1850).

<sup>14</sup> SILVA, J.M. Pereira da. *Os varões ilustres do Brasil durante os tempos coloniais*, 3 ed. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1868, 2 tomos. Páginas 1-28 do tomo 2º.

<sup>15</sup> BRAGA, Teófilo. *Filinto Elysio e o dissidentes da arcádia*. Porto: Chardron, 1901, p. 480-505. crítica e estudo literário do poeta. Rio de Janeiro: Garnier, s/d (1920), p. 1-91.

<sup>17</sup> LIMA, Henrique de Campos Ferreira. José Basílio da Gama - Alguns novos subsídios para sua biografia. In: *Brasília*, V. II, Coimbra: Universidade de Coimbra/Faculdade de Letras, 1943, p. 15-32.

<sup>18</sup> LEITE, S.I., Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1949, p. 89-90 e 309-310.

<sup>19</sup> SILVA, Mário Camarinha da (Editor). Basílio da Gama. *O Uruguai*, 3 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1976.

<sup>20</sup> CHAVES, Vânia Pinheiro. *O Uruguai e a fundação da literatura brasileira*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1990, 2 volumes.

<sup>21</sup> TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EDUSP, 1996. Idem: *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: EDUSP, 1999. Ibidem: "O Uruguai: diatribe contra o regicídio e contra a monarcaquia". In: *Multiclássicos épicos*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 2008, pp. 159-236.

O livro de Basílio da Gama nasceu polêmico não só por causa das notas excessivamente cruéis contra a sua antiga Ordem religiosa como por sua estrutura moderna que não obedece aos rígidos cânones da epopeia, em particular do modelo camoniano. Se não há distanciamento necessário no tempo para criar uma ambientação propriamente heroica, a obra agradou aos árcades brasileiros que viram em *O Uruguai* um modelo a ser seguido ao valorizar o ambiente da realidade americana. A concepção do poema é reveladora das ideias de um ilustrado setecentista que quer participar dos embates ideológicos do seu século. Daí que "em vez da idealização do passado, o que forma o objetivo central de sua obra mestra é a exaltação do presente imediato".<sup>22</sup> Os meios tradicionalistas não devem ter aceitado de bom grado a utilização dessa epopeia como veículo antijesuítico. A primeira defesa dos inacianos, embora um pouco tardia, apareceu na *Resposta apologética ao poema intitulado O Uruguai*,<sup>23</sup> que polemizava com as informações do texto do poema e contestava a maioria das notas de rodapé a ele apensas. Essa obra do padre Lourenço Kaulen, na sua crítica unilateral à epopeia basiliiana, "assume face ao texto poético a mesma posição depreciativa que manifesta em relação às notas".<sup>24</sup>

*O Uruguai* retrata o choque entre a realidade da conquista colonial e a utopia de o um universo edênico simbolizado pelo Novo Mundo, em que a verdade psicológica cede lugar, muitas vezes, à necessidade de construção estética em que o indígena parece encarnar alegoricamente o homem americano.<sup>25</sup>

O "Canto I" começa, sem preâmbulo, *in media res*, no meio dos destroços da batalha ("Fumam ainda nas desertas praias / Lagos de sangue tépidos e impuros, / Em que ondeiam cadáveres despídos, / Pasto de corvos. Dura inda nos vales / O rouco som da irada artilheria.")

<sup>22</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. Organização e introdução de Antônio Cândido. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 134.

<sup>23</sup> KAULEN, Padre Lourenço. Op. cit. nota 2.

<sup>24</sup> CHAVES, Vânia Pinheiro. Op. cit. p. 103.

<sup>25</sup> PEREIRA, Paulo Roberto. Basílio da Gama, a diplomacia setecentista e o índio missioneiro. In: *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Paris, vol. 35, p. 271-281, 1997.

1,1-5).<sup>26</sup> Depois vem a dedicatória a Mendonça Furtado, responsável pelas demarcações territoriais do Tratado de Madrid no Norte do Brasil. Em seguida os dois exércitos ibéricos tentam submeter os Sete Povos às exigências do Tratado. Em vez de exaltar as façanhas bélicas, o texto basiliano faz duras críticas à guerra e louva a vida pacífica e o trabalho do camponês: (“Atrás dos forçosíssimos cavalos / Quentes sonoros eixos vão gemendo / Co’pezo da funesta artilheria. / Vinha logo de guardas rodeado, / Fonte de crimes, militar tesouro, / Por quem deixa no rego o curvo arado / O lavrador, que não conhece a glória; / E vendendo a vil preço o sangue, e a vida, / Move, e nem sabe porque move a guerra.” I, 69-77). Juntam-se os exércitos do general espanhol Catâneo e o do governador português Gomes Freire de Andrada que se reúnem num banquete acusando os jesuítas de fomentarem a rebelião dos guaranis. Preparam-se então para as ações bélicas, mas uma enchente providencial impede o deslocamento das tropas e os exércitos ibéricos recuam.

No “Canto II”, o maior de todo o poema, dois índios – os chefes Sepé e Cacambo – vão ao encontro do comandante português como embaixadores. As razões expostas pelos chefes guaranis demonstram a postura americanista de Basílio da Gama contra a face predatória da colonização europeia. A fala de Cacambo<sup>27</sup> é a voz da resistência indígena ante a inevitável destruição de seu povo: (“Bem que os nossos Avôs fossem despojo/ Da perfídia de Europa, e daqui mesmo/C’os não vingados ossos dos parentes/.../ Tanto espero de ti. E em quanto as armas/Dão lugar à razão, Senhor, vejamos/Se se pode salvar a vida e o

<sup>26</sup> GAMA, José Basílio da. *O Uruguai*. Edição fac-similar da 1ª comemorativa do segundo centenário anotada por Afrânio Peixoto, Rodolfo Garcia e Osvaldo Braga. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1941, p. 1. Todas as citações do poema serão feitas por essa edição; entretanto, quando julgamos necessário, atualizamos a grafia e modernizamos a pontuação do seu livro *Candide* e que teria sido aproveitado por Voltaire para o criado indígena do herói guarani no poema *O Uruguai*. Antenor Nascentes registrou essa versão no seu dicionário etimológico de nomes próprios. No entanto, existiu um chefe guarani chamado “Cacambo” e foi, provavelmente, na história dos Sete Povos das Missões que o poeta brasileiro se baseou para criar o amante da heroína Lindoia.

sangue/De tantos desgraçados./.../ Se o Rei de Espanha/Ao teu Rei quer dar terras com mão larga/Que lhe dê Buenos Aires e Correntes,/E outras, que tem por estes vastos climas;/Porém não pode dar-lhe os nossos povos./.../” II,51-70). O discurso de Gomes Freire de Andrada não consegue rebater as críticas de Cacambo. É uma exposição dos ideais do Despotismo Esclarecido em que o rei, símbolo do Estado como seu primeiro servidor, tem o dever de proteger as populações sob seu domínio e não admite contestação de sua autoridade. Essa fala colonialista tenta justificar a transferência dos Sete Povos e acusa os jesuítas de instigadores da revolta dos selvagens. O outro cacique, Sepé, não aceita o paternalismo conciliador do Conde de Bobadela e defende o direito dos índios sobre suas terras: (“/.../ ... e o vosso Mundo / Se nele um resto houver de humanidade, / Julgará entre nós; se defendemos /Tu a injustiça, e nós o Deus e a Pátria!” II,185-188). O conflito inevitável forma o eixo contraditório que estrutura dialeticamente a narração, pois correm paralelamente no poema duas vozes: a do eurocentrismo, em que se louvam os benefícios trazidos pela civilização europeia, e o elogio do selvagem, do bárbaro americano que resiste à imposição da cultura do outro: (“Gentes de Europa, nunca vos trouxera/O mar e o vento a nós. Ah! não de balde/Estendeu entre nós a natureza /Todo esse plano espaço imenso de águas.” II, 171-174). Trava-se a batalha em que os europeus com moderno exército e maior número de combatentes massacram os heroicos guaranis. Mesmo derrotados os índios missionários passam a ser o símbolo da liberdade que paira sobre todo o poema, “significando talvez que no fundo o poeta estava menos interessado no invasor e no padre que na ordem natural do mundo americano”.<sup>28</sup>

O “Canto III” inicia-se doloroso, como uma marcha fúnebre a visualizar as imagens cromáticas, de cores sanguíneas, que se estende pelo campo de batalha enquanto o pretenso herói – general Andrada – ficava mortificado ante a visão da carnificina cometida contra os índios:

<sup>28</sup> CÂNDIDO, Antônio. *A dois séculos d’O Uruguai*. In: ---, *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 175.

("Já a nossa do mundo Última Parte / Tinha voltado a ensanguentada frente / Ao centro luminar quando a campanha / Semeada de mortos e insepultos / Viu desfazer-se a um tempo a vila errante / Ao som das caixas. Descontente e triste/Marchava o General: não sofre o peito / Compadecido e generoso a vista / Daqueles frios e sangrados corpos, / Vítimas da ambição de injusto império." III, 1-10). A Cacambo, que conseguiu escapar dos inimigos, aparece a visão do valente Sepé, morto em combate, que o induz a incendiar o acampamento do exército português que se encontra na outra margem do rio. O valoroso Cacambo age de imediato e retorna à sua aldeia. Lá, o padre Balda, que não o deixara ver a sua "Real esposa, senhoril Lindoia", o prende e manda matar. Por artes mágicas da feiticeira Tanajura, tem Lindoia a visão da reconstrução de Lisboa, num ato turiferário ao Marquês de Pombal, e "Vê destruída/ A República infame e bem vingada/ A morte de Cacambo".

O "Canto IV" retrata o avanço dos militares conquistadores em direção à aldeia dos índios. Nela, acontece um desfile dos guerreiros que antecede a cerimônia de casamento de Lindoia com Baldeta, filho do padre Balda, que ocupará o lugar de Cacambo. Lindoia refugia-se num jardim ermo e deixa-se picar por uma cobra e morre; "Inda conserva o pálido semblante/ Um não sei quê de magoado e triste,! Que os corações mais duros entenece.! Tanto era bela no seu rosto a morte!". Avisados da chegada do exército português, os guaranis ateam fogo à aldeia e escapam.

No último Canto, o quinto, o menor de todos, as tropas coloniais entram na redução indígena. Tudo está devastado. Na abóbada do grande templo religioso que sobrou são descritos os pretensos crimes cometidos pela Ordem jesuítica. Por fim, a peroração, a certeza da posteridade: "Serás lido, Uruguai." E a obra termina num tributo a Mireo Roenfático, custódio da Arcádia Romana.

Esse poema épico americano, ao fazer a apologia do homem natural, simbolizado na figura nativa da realidade geográfica que está sendo descrita, confirma a postura liberal do poeta brasileiro; porque para o leitor, "o herói não é o Andrada, mas Cacambo, o índio perseguido pelos

portugueses e ludibriado pelos jesuítas, o chefe espoliado de suas terras e esmagado pelo peso de dois grandes impérios".<sup>29</sup>

Essa epopeia setecentista, criada em pleno outono dessa forma poética, inspirada nos ideais estéticos do Arcadismo e nos ideais políticos do Despotismo Esclarecido, surpreende muitas vezes por alegorizar o papel desempenhado pelas personagens centrais da trama. É que Basílio da Gama questiona, um pouco à maneira de um historiador ou de um etnólogo, os destinos dos índios de Nuestra América, "nacionalizando a tópica árcade na passagem do pastor ao índio".<sup>30</sup> Contudo, nem todos aceitam essa interpretação, que valoriza as raízes da literatura nacional, criticando a historiografia literária que "preferiu destacar a tópica indianista como símbolo de brasilidade".<sup>31</sup> Deve-se lembrar que essa narrativa épica inova os padrões clássicos da epopeia e, numa transposição heterodoxa, defende "um ideal de independência encarnado no herói Cacambo",<sup>32</sup> precursor da galeria heroica do indianismo romântico brasileiro de Gonçalves Dias e José de Alencar. É que não se pode ignorar, como acentua José Aderaldo Castello, que *O Uruguai* já não é uma epopeia de exaltação "dos feitos portugueses na América", como acontece, por exemplo, em *Os Feitos de Mem de Sá*, de José de Anchieta; até mesmo porque no poema de Basílio da Gama, "o índio representado é o índio catequizado",<sup>33</sup> o que desloca naturalmente o espírito triunfalista da épica guerreira para um plano secundário, fazendo sobressair a parte lírica em que o idílio amoroso de Cacambo e Lindoia é o modelo mais conhecido, conforme ressaltou Wilson Martins.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> DUTRA, Waltensir. O arcadismo na poesia lírica, épica e satírica. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. Vol. 12 ed, Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968, p. 345.

<sup>30</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Os poetas da inconformidade*. In: IX Anuário do Museu da Inconfidência. Ouro Preto: Ministério d Cultura, 1993, p. 134.

<sup>31</sup> TEIXEIRA, Ivan. O Uruguai: diátribe contra o regicídio e contra a monarcaquia. In: *Multiclássicos épicos*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 2008, p. 222.

<sup>32</sup> PIMPÃO, A.J. da Costa. Crítica: José Basílio da Gama - O Uruguai. In: *Brasília*. Vol. 11, Coimbra: Universidade de Coimbra/Faculdade de Letras, 1943, p. 780.

<sup>33</sup> CASTELLO, José Aderaldo. Indigenismo e Indianismo - seus fundamentos externos e internos. In: *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, 1991. P. 905-906.

<sup>34</sup> MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977, volume I, pp. 422-439.

Dos seus cinco cantos em decassílabos brancos, está ausente a mitologia greco-latina com aproveitamento do exotismo indígena. A passagem mais bela do poema, dedicado à heroína Lindoia, faz com que a fiel esposa de Cacambo ocupe lugar cimeiro na galeria feminina da literatura setecentista brasileira ao lado de Marília, Moema e Paraguaçu. A simpatia que emana do poema pelo indígena das reduções jesuíticas confirma a face nativista da obra basiliense, uma vez que o conflito que contrapõe o colonizador em sua obra civilizadora ao silvícola em estado natural é antes o drama de um choque cultural. O poema é revelador desse desencontro entre o eu americano e o outro eurocentrista. Não há alteridade mas sim imposição da fé e do império pela força das armas. Esse descompasso entre o filho da terra e o adventício demonstra que para um ilustrado setecentista como Basílio da Gama o verdadeiro modelo da ordem racional é a ordem natural do mundo americano em que “o elemento bárbaro, exótico – exterminado na trama – assume o principal papel, tornando-se o responsável pela perpetuação da memória do poema.”<sup>35</sup> Daí, compreender-se a humanização da paisagem que, integrada ao cotidiano do índio, aparece como sua aliada frente ao invasor estrangeiro.

*O Uruguai* é uma narrativa épica com finalidade política que funciona como um panfleto na cruzada internacional contra a Companhia de Jesus. Essa tem sido a maior polêmica gerada pelo poema, a ponto de muitos críticos que louvam as suas altas qualidades estéticas fazerem sérias restrições ao caráter do homem, sobretudo porque acham desnecessárias e impertinentes ao texto as notas explicativas que o acompanham. Essa corrente de opinião crê que as notas ao pé de página “são sobretudo um elemento perturbador da leitura estética do poema”.<sup>36</sup> Capistrano de Abreu, conhecedor dos sacrifícios que estavam sendo impostos aos guaranis pelas draconianas cláusulas do Tratado de Madrid, assim se refere a Basílio da Gama: “Um poeta de mais talento que brio cometeu a

<sup>35</sup> NUNES, Antônio Manoel. *Tem papagaio no pombal; leitura d'O Uruguai*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da UFRJ, 1989. p. 157.  
<sup>36</sup> SILVA, Mário Camarinha da. Op. cit., p. 18.

indignidade de arquitetar um poema épico sobre esta campanha deplorável”.<sup>37</sup> Mesmo José Veríssimo, que não cansa de elogiar a alta inspiração do poeta e o espírito liberal que anima o seu texto, ressalta que “as notas em demasia acrimoniosas que lhe pôs, desnecessariamente, [são] do ponto de vista literário, impertinentes”.<sup>38</sup> Diferente é a postura de Afrânio Peixoto, que comete as maiores injustiças para com Basílio da Gama, desvalorizando o seu poema ao dizer que “salvam-no alguns versos fluidos descritivos ... O mérito de *O Uruguai* foi antijesuítico. Continua”.<sup>39</sup> O que os defensores dos jesuítas talvez não percebessem é que *O Uruguai*, em sua crítica de espírito racionalista contra a Ordem de Santo Inácio, representava a face literária da efervescência político-filosófica que contestava o domínio da fé no campo temporal, e o direito divino dos reis sobre seus súditos, numa vasta propaganda libertina que minava os sustentáculos do Antigo Regime.<sup>40</sup>

Como se fosse uma das crônicas de conquista e destruição dos povos indígenas no amanhecer do descobrimento da América, o poema de Basílio da Gama descreve com profundo realismo a batalha que selou o destino dos guaranis que se opuseram aos interesses acordados no Tratado de Madrid: de um lado, o deslocamento dos exércitos ibéricos pela região dos pampas sulinos providos do mais moderno armamento incluindo artilharia; de outro, o heroico esforço dos silvícolas das Missões que, sem preparo militar e armas de fogo, somente com lanças e flechas, enfrentaram as tropas regulares europeias. Foi um massacre perpetrado em nome dos interesses coloniais que lembra a ação de Hernán Cortés ao conquistar o México utilizando cavalos e canhões.

O poema *O Uruguai*, a mais alta expressão literária épica do século XVIII em língua portuguesa, é a transfiguração pela arte de um acontecimento histórico da América do Sul que afetava o xadrez

<sup>37</sup> ABREU, J. Capistrano de. Sobre a Colônia do Sacramento. In: *Ensaio e estudos*. 1ª série. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1976. p. 54.

<sup>38</sup> VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 47-48.

<sup>39</sup> PEIXOTO, Afrânio. Op. cit. p. 47-48.

<sup>40</sup> PEREIRA, Paulo Roberto. A épica setecentista no Brasil. In: *Anais do 4º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: ABRALIC, 1995. pp. 847-852.

diplomático europeu. Se a obra do cantor de Lindoia exalta as virtudes do pombalismo reformador, ela é também a moderna epopeia a quem “os brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nela é verdadeiramente nacional e legitimamente americana”.<sup>41</sup>

O poema *O Uruguai*, lido como a épica hermenêutica do Tratado de Madrid, contém uma lição fundadora para a camada intertextual que o recobre: o embricamento entre a ficção poética e o fato histórico que se contrapõem e se complementam, espelhando um discurso ideológico que justifica a Guerra Guaranítica e, (suprema contradição!) se solidariza com os naturais da terra americana.



<sup>41</sup> GARRETT, Almeida. Prefácio. Bosquejo da história da poesia em língua portuguesa. In: *Parnaso lusitano*. Paris: 1826, tomo I, p. XLVII.

## Dois heróis do patrimônio

Angelo Oswaldo de Araújo Santos\*

Tarquínio José Barbosa de Oliveira, historiador paulista que escolheu Ouro Preto para encerrar seus dias vivendo intensamente o cenário autêntico da Conjuração Mineira de 1789 – andava pelas ladeiras prazerosamente evocando um ou outro episódio da trama –, dizia que sem Manuel de Paiva a História não existiria. Queria significar a importância do trabalho do velho ouro-pretano, nascido em 1889 e falecido em 1976, em favor da salvaguarda e do conhecimento dos acervos documentais e do patrimônio artístico e arquitetônico da antiga Vila Rica.

Quem foi afinal Manuel de Paiva? Sua personalidade singular emerge agora, por inteiro, no livro que reúne a correspondência trocada, durante três décadas, entre Manuel José de Paiva Júnior e Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), primeiro diretor do IPHAN. Paiva teve desempenho fundamental na implantação da política de patrimônio em Ouro Preto e aparece como referência singular na história do serviço federal dirigido por Rodrigo. A publicação traz o selo do Instituto Cultural Amílcar Martins e integra a sua Coleção Memória de Minas.

Quando se inaugurou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o atual IPHAN, em 1937, Rodrigo Melo Franco de Andrade logo dedicou especial atenção à cidade de Ouro Preto. A velha capital do Aleijadinho e dos Inconfidentes vinha merecendo, desde a década anterior, a preocupação diligente dos governos da União e do estado, bem

\* Presidente do Instituto Brasileiro de Museus, IBRAM. Ocupa a cadeira nº 2 da AML.

como dos meios intelectuais do país. Em 1924, um grupo de modernistas de São Paulo havia lançado apelo em defesa de Ouro Preto. Os presidentes de Minas, Melo Viana (1924-26), Antônio Carlos Ribeiro de Andrada (1926-30) e Olegário Maciel (1930-33), determinaram a realização de obras de restauro em igrejas em risco, enquanto a Inspetoria de Monumentos, ligada ao diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso, empreendera diversas restaurações, entre 1931 e 35, sob a chefia do engenheiro Epaminondas de Macedo.

Em 1931, o prefeito João Batista Ferreira Veloso criara legislação pioneira em defesa do "facies colonial" da cidade, elevada à condição de monumento nacional por decreto do presidente Getúlio Vargas, em 1933. No Congresso Nacional, debate iniciado nos anos 20 sobre patrimônio histórico alcançou a Constituinte de 1934 e inseriu a cultura nos textos constitucionais que se seguiram.

Havia, por consequência, todo um clima favorável à sistematização de uma plataforma a respeito da proteção e da conservação de Ouro Preto, tombada pelo SPHAN em 1938, entre as primeiras inscrições então efetivadas. Rodrigo Melo Franco de Andrade compreendia o significado estratégico de Ouro Preto como síntese e símbolo do patrimônio brasileiro, consciente de que o êxito do trabalho ali promovido por sua repartição seria indutor do sucesso maior, envolvendo as demais cidades tombadas e os acervos a serem preservados de norte a sul do país.

Graciema Melo Franco de Andrade contou-me que, quando Manuel de Paiva conheceu seu marido, teria exclamado: – O Sr. é o homem que eu pedia a Deus fosse enviado a Ouro Preto! Esperava ele, como a um messias, alguém que viabilizasse a defesa do patrimônio que sabia e sentia ameaçado. Por pouco, não desaparecera todo o arquivo documental da Ordem Terceira Franciscana, porque, graças à providencial intervenção de Manuel de Paiva, a papelada salvou-se de ser queimada, em dia de faxina no consistório da igreja de São Francisco de Assis. O zelo de Manuel de Paiva impediu que se destruíssem os documentos referentes aos serviços prestados por Antônio Francisco Lisboa aos franciscanos terceiros, quer dizer, a prova efetiva da presença do Aleijadinho na construção de um dos marcos maiores da arte e da arquitetura do Brasil.

Esse arquivo é o tema da primeira carta de Rodrigo a Paiva, em 4 de agosto de 1938, respondida já no dia 10, dando início ao diálogo epistolar que vai perdurar até 1969.

Em 13 de maio de 1969, Paiva recebeu a última carta de Rodrigo, datada do dia 5, e anotou no envelope: "J.M.J. Recebi hoje, 13 de maio de 1969, pelas dez e meia, o remet. já faleceu". Às vésperas de grave operação, a que não resistiria, Rodrigo se despediu do amigo: "O zelo e o desvelo com que o Senhor, por longos anos, protegeu o monumento e todos os valores a ele pertencentes nunca lhe será agradecido bastante. De minha parte, sempre o considerarei um dos maiores beneméritos da Igreja e da Ordem de São Francisco de Assis de Ouro Preto".

Reconhecendo a dedicação e a integridade do homem que cuidava da conservação da Matriz de Antônio Dias e das igrejas de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora das Mercês e Perdões (Mercês de Baixo), Rodrigo chamou-o para atuar no IPHAN e nele teve um colaborador extraordinário. Paiva se responsabilizou por copiar à mão, em tempo de precária reprografia, documentos de interesse do IPHAN por ele minuciosamente pesquisados, nas paróquias de Antônio Dias e do Pilar. E o fazia com sua letra esplêndida, à maneira dos melhores calígrafos do século XVIII. Parecem documentos setecentistas as cartas e cópias que remetia sistematicamente ao diretor da instituição, no Rio de Janeiro.

Em julho de 43, Rodrigo enviou a Paiva recorte do artigo de sua autoria em *A Manhã*, jornal carioca, no qual comentou "a grande contribuição das pesquisas de Manuel de Paiva para a história da arte no Brasil". Referiu-se, em especial, à descoberta da atividade do Aleijadinho na igreja de São José, em Ouro Preto, resultado dessa investigação nos arquivos da cidade. O trabalho durante anos seguidos levou Paiva a achados admiráveis. Ele encontrou recibos e contratos que provam a participação de grandes mestres em diversas obras realizadas em Ouro Preto ao longo do ciclo do ouro, começando pelo Aleijadinho. Em forte expectativa, Paiva investigava e Rodrigo arrolava as descobertas, o que permitiu ao diretor do IPHAN escrever notáveis ensaios sobre a arte colonial mineira. O dicionário dos artistas, artífices e artesãos do período colonial em Minas nasceu da tarefa monumental de Paiva.



Problemas e desafios da política de proteção do patrimônio, desentendimentos e incompreensões, as descobertas da pesquisa documental, entre variados acidentes de percurso, como doenças, perdas, angústias e aflições, percorrem as cartas. Paiva tem linguagem ainda cadenciada pelo estilo oitocentista, típica dos antigos escribas oficiais, e Rodrigo é comedido e parcimonioso, como impoluto dirigente de órgão público. Mas ambos não escondem a paixão pelo patrimônio cultural e o amor a Ouro Preto. A certa altura, nos anos 40, Paiva manifesta temor de que Rodrigo deixe o SPHAN. É que ele havia sido convidado pelo amigo Milton Campos, governador de Minas, para assumir uma vaga de ministro do Tribunal de Contas do Estado. Mas o patrimônio tombou Rodrigo, e ele permaneceu.

É um privilégio para a história da proteção patrimonial no Brasil o acesso a essa correspondência, publicada graças ao trabalho de organização levado a efeito pelo diretor do Instituto, Amílcar Martins Filho, membro da AML, e Cleber Araújo Cabral. Clara Alvim, filha de Rodrigo, e Carlos Magno de Souza Paiva, bisneto de Manuel José, enriquecem a edição com depoimentos expressivos. Clara e Magno também se dedicam a tarefas cruciais no campo do patrimônio.

Trata-se de livro tão bem feito que um esclarecimento sugere registro. A foto de Manuel de Paiva recebendo uma condecoração não refere a mencionada comenda do governo do Estado, mas a Medalha do Aleijadinho, que no flagrante lhe é entregue pelo prefeito Genival Alves Ramalho, tendo ao lado o secretário municipal de Turismo, José Geraldo Pereira, e o assessor Carlos Gabriel de Andrade.



## Os sinos dobram solenemente

*Manoel Hygino dos Santos\**

É uma pena, mas José Bento não passou o último fim de semana prolongado do ano entre nós, nem pôde festejar o dia de Santa Luzia em sua cidade natal. Ele aproveitou o feriado municipal da Assunção de Nossa Senhora, em Belo Horizonte, para escapar, sorrateiramente.

O povo de Santa Luzia tem desses mistérios e caprichos. Desta vez a surpresa não foi boa, porque todos os amigos e admiradores tinham certeza de que José Bento era daquelas pessoas nascidas para viver para sempre. Bom companheiro (a palavra tinha acepção cordial e de bem-querer), bom colega (no sentido de ler... *co-legere*), jornalista por todo o tempo, escritor da melhor espécie, cidadão exemplar, patriota por nascimento e convicção, líder estudantil, coerente nas posições políticas, pai de família devotado, simples, modesto.

Querido em todos os ambientes, irônico, rico na verve, bem se houve em todos os cargos que ocupou e posições que exerceu. Viveu de bem com a vida, como conta em livros e crônicas, entre os quais os que evocam suas viagens ao exterior, informativos e deliciosos.

Colaborador do governador Milton Campos, escreveu um trabalho memorável sobre o grande mineiro. Conviveu com os mais ilustres membros da velha escola de homens públicos do estado e intelectuais de renome, formando amizades na imprensa e nas letras, que muito sentirão

\* Jornalista, escritor. Da Academia Mineira de Letras (cadeira nº 23).

sua falta. Sem falar nos remanescentes frequentadores de tradicional bar da rua da Bahia, não mais existente, que ali deixavam fluir amáveis conversas em horas de folga e beleza para os privilegiados.

Não se pode deixar de pensar que um personagem da dimensão cultural, intelectual, social e humana de José Bento Teixeira de Salles mereceria um livro muito especial, como ele fez com relação a Milton Campos. Orador excelente, espontâneo no ser e no viver, era uma espécie de rosto da Academia Mineira de Letras. Sua presença ali impregnava a Casa de iluminada bonomia. Foi lídimo representante de uma geração que marcou época na história mineira, e de Belo Horizonte muito especialmente.

Lembro Drummond: “Costumava haver desencontro entre nossa juventude e nossa cidade. Clamei contra ti, Belo Horizonte, em instante de fúria triste. Destruí tuas placas, queimei tuas casas, teus bondes; ao despertar dessa angústia, vi que o amor escolhe caminhos difíceis para chegar a seu destino”.



## Um luziense mundo afora

Gérson Cunha

Ao findar a leitura de *Velho Mundo Novo – Crônicas de Viagem*, de José Bento Teixeira de Salles, Belo Horizonte, 2003, ainda não pensava escrever sobre ele. Contentava-me a leitura cativante e amena. Pois que, além do substrato, o estilo é dos mais fecundos. E se destaca no gênero tão nosso, a crônica, desde João do Rio.

Agora José Bento, o cronista tão experimentado quanto conhecido, que faz o mundo, quase todo, desfilar belamente aos nossos olhos. Tudo ricamente documentado. No vaivém de visitas e revisitas a tantos países, dirá que optou pela ordenação cronológica. E o fez muito bem. Isso me lembra a primeira ida que fiz ao continente europeu, ainda em 79. Viagem culturalmente obrigatória. Mas, despreocupado, nada anotei. Nem as fotos. Quase todas se perderam. É que boa parte dos filmes não tinham o “exposed”; foram então batidas de novo... Resultado: as lembranças baralhadas. E direi: só agora, através deste roteiro seu pela Europa, África e América do Norte, é que reordeno a memória que trazia da Europa, chamada tradicional.

Ordem por ordem, a terra lusitana é a porta de entrada de “Velho Mundo Novo”. E logo logo José Bento nos fala de “inevitáveis visitas” e nos leva a Alfama, onde “velhas casas encarapitadas pelo morro acima, ruas estreitas aproximando os vizinhos, toalhas, lençóis, coloridas roupas dependuradas enfeitam a paisagem é saúdam o sol, balançadas na brisa.”

\* Professor, escritor, tem vários livros publicados.

E seguem-se as paragens que refletem seu bom gosto ou até mesmo as suas origens: “vagas informações” de que Viana do Castelo terá sido o berço de seus antepassados. E dirá: “A emoção se acentua quando subi até o mirante de Santa Luzia, nome de minha cidade natal”... Já na Cidade Luz, Praça da Concórdia, tudo lembrava Maria Antonieta: “Um calafrio percorre meu corpo, como fosse eu a vítima guilhotinada (...). Vi a turba ululando “contre nous de la tyrannie”... Veneza, depois, é que seria um amor à primeira vista (...). Sigo a pé, pelas ruas e ruelas, (...) passo pelo Mercado de Peixe, onde só não vi, para tristeza minha, um bom surubim brasileiro.” Já em Florença nos fala dos montes que se projetam sobre o azul do céu: “paisagem que me faz lembrar de nossa Serra do Curral”...

Depois é Tânger, já no Marrocos, após singrar de vapor o Mediterrâneo: “Pobre de mim, que nunca atravessei a nado nem o Rio das Velhas (...). Aquilo que no ginásio me parecia um sonho geográfico é pura realidade, percebo agora.”

De outra feita, já em 93, mesmo ali, são as águas do Mediterrâneo, propriamente: “(...) beleza sem par do azul e do verde mar, sucedendo-se em laivos de luz colorida na amplitude do além.” E fala do já prometido na página anterior: (o mulhério de “top-less”, embasbacando o provinciano mineiro – por que não dizer? – que nunca vira, ao vivo e ao nu, tanta mulher pelada e gorda e feia e velha e enrugada e flácida e horrível. Parece até que lá a vergonha é privilégio das mulheres belas”...

A essa altura do apanhado, a quarta viagem vai ficando para trás. E restam da quinta à oitava. É, pois, como não trazer à estreiteza deste artigo, “senão uns salpicados de lantejoulas? Mas, volvendo páginas, dou ainda com o ar parisiense, em “Sonho e Realidade”, onde (Lago dos Amores) “o espelho das águas límpidas, milagrosamente límpidas -- estende-se margeando um trecho da cidade. O azul irrepreensível do lago se contrapõe ao verde decorativo das árvores ribeirinhas, enquanto patos, gansos e marrecos nadam mansamente ou se quedam pensos no relvado.” Em Lisboa, também, o cronista não resistirá a novo registro de Alfama: “As ruelas estreitas, as roupas coloridas dependuradas nas sacadas, as tascas autênticas, as raparigas em flor, os “gajos” nas esquinas fritando sardinhas e o bondinho subindo lento para o ramerrão da vida”. Páginas à

frente, me surpreendo com esse “duelo sonoro de fé nos céus de Istambul, presidido pelas barbas de Maomé” E acrescenta um raro flagrante: “Da janela do hotel, lanço o olhar para a esquerda e vejo o Mar de Mármara tendo, pouco além, o estreito de Bósforo com seu Chifre de Ouro, esplendoroso de luz ao pôr do sol”:

Os capítulos, daí ao final do livro, por questão de espaço, não teria como respigá-los. São eles: “A Rainha do Bósforo”, “Danúbio Sem Azul”, “Tintoretto e Outras Artes, Novos Tempos em Lisboa” “Culto às Origens”, “Uma Canção de Amor”. E “Santuário Florido” (Paris) é que dará acesso ao fecho de ouro: “Elegia Luziense, onde o autor, “em sonhos de saudade” “retorna” a Santa Luzia do Rio das Velhas. E escreverá: “Diante dos meus olhos cansados desfilam lembranças da infância. Tudo então era alegria e encantamento. E eu não imaginava que uma pedra no caminho, uma flor desabrochando, uma palavra ne consolo, um gesto de amor, tudo isso, que acontecia naturalmente, se imprimiria para sempre na minha retina de dor e saudade.

Deixando, pois, o tanto mais de precioso à busca e rebusca dos seus leitores, vejamos, agora, como José Bento havia de fechar essas páginas de “Velho Mundo Novo”: “Ouço, ao longe, o brado dos luzias. Meus olhos alcançam a várzea fértil e o rio bravo. Revivem alegres lembranças, já tão distantes no tempo, mas tão próximas de nós. E perscrutam o futuro, na busca sonhadora da felicidade do passado.”

Última das passagens escolhidas, todas elas bem mostram o vezo do cronista, em sua poetização do cotidiano. O “eu” do narrador, com as tintas do lirismo, acaba por imprimir o conteúdo de poeticidade, mesmo ao que se chamaria “Crônicas de Viagem”. Sim, muito mais se podia escrever sobre este livro de José Bento e seu autor. Cronista consagrado, espírito crítico, personalidade mineiramente retraída. Autenticidade à flor da pele. Mas a modéstia excessiva, tanto quanto verdadeira, talvez não permitisse todos os conceitos elogiativos que ele e seu livro merecem. E, pois, quase sem saída, só me restaria buscar, nessas páginas de “Velho Mundo Novo”, tiradas e clichês que denotassem um luziense mundo afora, e com os pés fincados, emocionalmente, em seu torrão inesquecível. Para sempre...

## A Igreja e a imprensa\*

*José Bento Teixeira de Salles\*\**

Na admirável amplitude de suas conceituações doutrinárias, a Igreja fixa princípios e normas que extrapolam os limites espirituais da pregação religiosa para identificar-se, em sua sabedoria filosófica, com os ensinamentos da Ética e as posições da Moral.

Tomemos, como exemplo, o problema da definição católica da Verdade e da Mentira. Partindo das lições da Igreja, vamos ajustar esse tema à realidade da vida cotidiana ou, mais especificamente dentro da minha vida pessoal, no exercício do jornalismo – atividade que exerço há cerca de 40 anos.

A similitude entre a pregação da Igreja e o trabalho na imprensa pode parecer forçada para aqueles que não se detenham nos estudos dos fundamentos da religião e da atividade jornalística. Na realidade, porém, há clara identidade entre os dois polos referidos.

No catolicismo, são reiteradas a pregação da Verdade e a condenação da Mentira. Assim é que no Velho Testamento, mais especificamente no Êxodo e no Deuteronômio, encontramos nos fundamentos da lei mosaica, a prescrição contida no seu VIII mandamento: “Não dirás falso testemunho contra o teu próximo.” Jesus reafirma os princípios da lei de Deus, consubstanciados na visão profética: “Eu sou a verdade e a vida. Quem crer em mim, viverá eternamente.”

\* Palestra pronunciada na Matriz de Santa Luzia, em 9/12/1994.

\*\* Jornalista, escritor. Ocupou a cadeira nº 28 da Academia Mineira de Letras.

Mais tarde, a tese mostra-se presente em Santo Agostinho, que vê na mentira “o uso condenável do dom da palavra, que foi concedido ao homem para transmitir os seus pensamentos e não para enganar.”

– Não foi outra a posição de S. Tomás de Aquino, para quem “a mentira é o ato de quem pretende, enganando, induzir em falsidade a opinião alheia.”

Que não se alonguem as citações dos doutores da Igreja. Encerremolas, pois, com o Pe. Antônio Vieira, que assim resumiu, com sabedoria, a conceituação da Verdade e da Mentira, no sermão da Quinta Dominga de Quaresma, pregado na Igreja Maior de São Luís do Maranhão:

“A verdade é filha legítima da justiça, porque a justiça dá a cada um o que é seu. E isto é o que faz a verdade, ao contrário da mentira. A mentira, ou vos tira o que tendes, ou vos dá o que não tendes; ou vos rouba, ou vos condena.”

Proferida no século XVII, a lição do pregador sacro permanece atual, da mesma forma como subsistem ainda a mistificação e o engodo, como chagas morais a corroerem o organismo do mundo de hoje.

As extraordinárias transformações, deste atormentado século, a evolução tecnológica – melhor diríamos: a revolução tecnológica – o estonteante progresso material constituem, nos dias atuais, uma nova realidade para a qual devemos nos preparar.

Infelizmente, cada vez mais a máquina domina o homem. A observação é de um ilustre pensador pátrio: massifica-se o povo quando, na verdade, ele deveria ser humanizado.

São os ônus do progresso. E é o caso do jornal moderno, que já não emprega a máquina datilográfica. O texto vai direto para o computador, enquanto a pressa da informação urgente dificulta a redação cuidada e cautelosa.

Simultaneamente a essa transformação material, empalidecem os valores morais e cresce, em consequência, a busca incessante por um mundo melhor, distante da mentira que é falaz e enganadora e da materialidade, que é egoísta e vulgar.

Dentro do quadro dessa realidade, ganham maior importância os meios de comunicação – particularmente a imprensa – como veículos de informação e instrumento de orientação da opinião pública.

Com o já aludido avanço tecnológico de nossos dias, evoluíram os recursos da comunicação e da informação, numa interdependência de todas as nações, ampliando-se, conseqüentemente, as responsabilidades do jornalismo moderno.

E por isso mesmo que aumentaram essas responsabilidades, fortalecem-se, ao mesmo tempo, os compromissos do profissional da imprensa com a verdade, “a filha legítima da justiça”, como nos ensinou o Pe. Vieira.

A busca desenfreada em busca do “furo” jornalístico, a emulação entre os profissionais, os estímulos de um mundo que acelera o ritmo de seu destino rumo ao futuro, tudo isso tende a arrastar o repórter, não para a mentira, mas para a informação apressada e, por isso mesmo, tantas vezes inexata.

Cumpra, pois, distinguir entre a precipitação da informação – sempre compreensível, embora nunca aceitável – com a falsidade deliberada, esta, sim, característica da mentira.

Há de se distinguir, igualmente, entre o bom e o mau jornalista. Na imprensa, como em todos os outros setores da atividade humana, há os honestos e os desonestos, sem que essa verdadeira dicotomia moral mais enaltece ou menos contribui para melhor definir as profissões.

Pois como nos ensina a Bíblia, até mesmo entre os condenados que se postaram ao lado do mestre crucificado, houve o bom e o mau ladrão...

O vício há de ser combatido, da mesma forma como a virtude há de ser aprimorada. Mas, haverá sempre o bem e o mal, como haverá sempre o bom e o mau.

O que se deve ressaltar é que a missão da imprensa e, conseqüentemente, do jornalista, é sempre nobre e dignificante, enquanto procura a verdade e desmascara a mentira, contribuindo, assim, para o aprimoramento moral da sociedade.

No exercício da profissão, há imposições morais e compromissos éticos.

Aqueles que se distanciam de umas e de outros, mais enodoam a sua própria personalidade do que maculam a honrosa tarefa de bem informar, esclarecer e orientar – tais são os objetivos de uma imprensa livre, sadia e consciente.

É certo que as ansiedades do mundo atual e, ao mesmo tempo, a falência dos valores morais provocam uma onda de condenável sensacionalismo na imprensa moderna. Com isso, deturpam-se os objetivos mais nobres, muitas vezes com o incentivo ao escândalo, a criação de falsos heróis e o desrespeito à própria condição humana das pessoas entrevistadas.

Aí está a face negativa do exercício da profissão, que menos resulta das intenções do jornalista, do que das imposições de um novo mundo, ainda não estratificado nos mais legítimos fundamentos morais.

A falsidade, que engana e mistifica, há de ser condenada no jornalismo, como em qualquer outra atividade profissional. No caso da imprensa, porém, as responsabilidades ganham dimensão maior, na medida em que o veículo de informação se transforma, quase sempre, em instrumento de orientação da opinião pública.

Dáí, a importância da divulgação da verdade, que deixa de ser exclusivamente um imperativo de ordem moral e religiosa, para se revestir também de nítidas responsabilidades profissionais.

Retomemos ao registro da profunda identidade entre a Igreja e o jornalismo, alicerçada na prática da verdade, que estrutura e fortalece a própria dignidade do homem.

Para tanto, voltemos às páginas da História, a fim de nos deslumbrarmos diante da pregação evangélica. Parece-nos admissível a comparação entre o trabalho dos quatro evangelistas e a atividade jornalística. Com efeito, bem se poderia dizer que São João, São Lucas, São Mateus e São Marcos foram os primeiros cronistas da era cristã. Além de semearem a divina pregação da Santa Verdade, no campo fértil da virtude humana, os quatro santos registraram também, para a História Universal, os hábitos e costumes, fatos e personagens que marcaram, naquela época, a vida do povo hebreu. Tudo isso, feito no melhor figurino jornalístico, registrando com precisão a verdade daqueles conturbados dias do aparecimento do Deus - Homem.

No fundo, esta é também a missão da imprensa assinalando, no dia a dia do noticiário, os episódios que haverão de compor, mais tarde, a História da Civilização.

Para concluir, parodiando a frase do homem público mineiro, é oportuno acentuar que o verdadeiro profissional de imprensa há de ter sempre um compromisso maior com a verdade - pois só ela é autêntica e duradoura.

Outra não tem sido, também, através dos séculos, a lição dignificante da Igreja - fonte de sabedoria divina e inspiração sublime do comportamento humano.



## Soares da Cunha, o trovador

Carmen Schneider Guimarães\*

A pluralidade na arte de fazer versos de Oswaldo Soares da Cunha evidencia-se nas dezenas de livros que publicou. Mais conhecido pelo primor nas trovas antológicas, nem por isso se esqueceu das modalidades usuais de escrever poesia, sempre revendo e corrigindo os versos, mesmo depois de publicados. Ele conta que tudo começou ao ler o livro de trovas do amigo Nilo Aparecida Pinto, *Meu coração em cantigas*.

Conheci Soares da Cunha através de uma fotografia, no final da década de quarenta; e por meio de correspondência de um seu amigo e colega de Faculdade, vim a ter notícia de um jovem poeta, que acabara de lançar um livro, *Rosa dos Ventos – Poemas*, sucedendo este a *Estrela Cadente*, também de poemas, editado dois anos antes. A foto a que me refiro era um instantâneo, batido na Avenida Afonso Pena, por um dos costumeiros fotógrafos de plantão, e que continha, o que hoje é uma especial lembrança: o amigo, José Luiz Guimarães, colega de turma de Oswaldo, tendo nas mãos, o livro recém-editado, aberto, enquanto lia os versos para o poeta a seu lado, em plena rua.

Lembramos hoje, aqui, o pensador, filósofo, e acima de tudo, o poeta, porque Oswaldo Soares da Cunha, primogênito de Octávio Soares Ferreira e Guiomar Soares da Cunha, acaba de nos deixar, a 30 de junho.

---

\* Escritora, ensaísta, da Academia Mineira de Letras; ocupa a cadeira nº 5.

Depois dos primeiros estudos em sua terra, veio para Belo Horizonte, e, em regime interno, no Ginásio Arnaldo, destacou-se como primeiro aluno do Colégio, conseguindo desta forma, uma bolsa integral para o ano seguinte.

Desde muito jovem, passou Oswaldo a dedicar-se ao mister dos grandes pensadores: a arte de configurar o pensamento por meios líricos. Mas era dono também de reflexões com excelentes conceitos e máximas (ao que chamava ironicamente de "mínimas"). Curioso como abre seu livro – de pensamentos e provérbios, com citação de Pascal (*Pensées*): "Escreverei aqui meus pensamentos sem ordem, não talvez em uma confusão sem objetivo: esta é a verdadeira ordem, que marcará sempre meu fim pela própria verdade".

O pôr do sol traz, às vezes, queixumes. Não é dos melhores momentos que a natureza nos oferece. Dizia já Fernando Pessoa, o que lembra José Bento Teixeira de Salles em Prefácio ao livro de Soares da Cunha – *Sonetos (de ontem)*: "eu fico triste como um pôr do sol".

O desaparecimento de um amigo lembra um poente: sentido e amargo. É certo que poetas buscam outras cores para seus versos, que não as nuances do vermelho-rubro e do violeta carregado no dorido roxo dos últimos arquejos do astro-rei. É certo também que o instante prenuncia a chegada triunfal da rainha das horas claras do nascente. E uma trova de Soares da Cunha canta essa passagem especial da natureza: "A terra toda estremece/ quando, esplêndida e sonora/, rompe, no céu que enrubesce/ a gargalhada da aurora."

Muitos disseram coisas fortes ou suaves do grande poeta. Li dizeres tantos, mas chamou-me a atenção Luiz Otávio, citando Eloy Pontes: "As trovas constituem a prova de fogo dos poetas, e Soares da Cunha venceu galhardamente essa prova... Seu livrinho *Maria* é a prova irrefutável desta afirmação". Desde 1946, Luiz Otávio cuidava criticamente do amigo poeta, e chegou a afirmar que "Oswaldo Soares da Cunha forma com Djalma Andrade e Nilo Aparecida Pinto um trio magnífico de trovadores de Belo Horizonte".

Fazer a releitura da vida de um poeta é mergulhar em cheio nas boas graças da poesia. Tanto faz que ele fale de alegria ou de horas sombrias e de dor, o lirismo prende a todos e contagia.

Soares da Cunha nasceu a 25 de fevereiro de 1921, em uma cidade que se chamava Baguari, e que chegou a pertencer ao município de Suaçuí, mas que logo depois teve o nome mudado para Figueira, anteriormente conhecida como Porto da Figueira do Rio Doce. E, a propósito, há uma quadra no seu *Livro das Trovas* que fala na tristeza de quando Soares da Cunha deixou sua terra: "Choro triste eu nunca ouvi/ como o ranger da porteira/quando em menino parti/ da Fazenda da Figueira".

Descontente tornou-se o poeta, quando, em 17 de dezembro de 1938, ficou decretada a mudança do nome de sua terra para Governador Valadares. O rapaz poeta, então com 17 anos, chegou a fazer versos de protesto, mas não foi ouvido. Bacharelado em Direito desde 1947, exerceu a advocacia apenas por um ano em Governador Valadares. Retornando a Belo Horizonte, granjeou um número considerável de amigos, na esfera literária, como Edison Moreira, José Aparecido de Oliveira, Theódolo Pereira, Moacyr Andrade, Prof. Mário Mendes Campos, Petrônio Bax, Celso Brant, e uma leva de outros nomes conhecidos. Devido a seu temperamento social e comunicativo, viu-se cercado por personagens do cenário político. Durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek, exerceu as funções de chefe de gabinete do Ministro da Educação, Dr. Clovis Salgado, no Rio de Janeiro. Nesta posição pôde acompanhar de perto os lances da construção de Brasília até a inauguração da nova capital do país. Quando voltou a Belo Horizonte, foi nomeado Inspetor de Ensino. As lides profissionais, políticas, não o afastaram da prazerosa arte de poetar.

O *Livro de Trovas* de Soares da Cunha traz o Prefácio de Celso Brant, que analisa e enaltece o poeta, quando afirma: "Na história da literatura brasileira, não sei de quem se tenha dedicado com maior paixão à ourivesaria da trova. Estimulado pela luminosa intuição de Nilo Aparecida Pinto, Soares da Cunha entregou-se à trova com a força do amor adolescente. Logo do começo, burilou quadras antológicas". E cita uma das mais divulgadas e famosas de Soares da Cunha: "Amigos, todos os têm / como aves de arribação/ se faz bom tempo eles vêm/ se faz mau tempo eles vão". Depois de outras considerações, Celso Brant finaliza:



“Difícilmente encontramos, entre os cultores da trova no Brasil, alguém que se lhe possa comparar pela beleza da forma, a profundidade das ideias e a clara e luminosa visão da realidade humana”. Do mesmo livro, sobressai a contracapa, com o futuro governador Tancredo Neves enaltecendo o autor: “Para Soares da Cunha, o maior dos trovadores brasileiros, inteligência arguta, sensibilidade aprimorada e esmerada cultura, autor das “Mínimas”, em cujos conceitos identifiquei traços da filosofia pessimista e corrosiva de Chamfort, com a estima e admiração de Tancredo Neves”. Datado de 5.12.76, Rio.

Alguns livros de Soares da Cunha trazem uma preciosa prenda em suas páginas: a arte desenhada de Yvelise Carmelita Sigismondi Lobo, a esposa-parceira que deixa no *crayon* de seus desenhos a profunda compreensão e apreço pela poesia de seu amor. É também primorosa tradutora dos disfarces ocultados nos meandros dos versos do poeta. Olhar para o desenho é entender melhor o verso. Ela representa no papel a arte final do pensador.

Já se disse muito do cultor exímio da arte das trovas, e agora venho de buscar um traço que configure o sonetista admirável que Soares da Cunha também foi. E no dizer de José Bento Teixeira de Salles, “o autor nos brinda com preciosos sonetos, libertando-se das amarras inibidoras da quadra para uma forma literária e condoreira, compreendida a expressão do sentido adotado por Castro Alves”. Pinçamos um belo crivo poético, onde Soares da Cunha lembra o simbolismo de Alphonsus de Guimaraens, no soneto intitulado: *Ouro Preto*

Entre o incenso dos véus crepusculares  
Que envolvem, no poente, a serrania,  
Padre Sol, ajoelhado ante os altares,  
Reza a longa oração da nostalgia.

Paíra uma unção litúrgica nos ares  
Na Catedral da Tarde, erma e vazia  
Ressoam de repente os seculares  
Sinos de bronze, lamentando o dia.

Ó sino!, Quando em dobres de tristeza  
Fazeis tremer as lajes da cidade,  
Os profetas de pedra, com certeza,

Despertando de um sono sem idade,  
Hão de falar aos homens da grandeza  
De Deus e sua eterna majestade!

Soares da Cunha ingressou na Academia Mineira de Letras em 1975, saudado pelo ilustre homem de letras, Moacyr Andrade.

Há dois anos, foi-lhe conferida, tardiamente, a Medalha de Honra da Inconfidência, após ter sido homenageado em 2009, com a Medalha “Santos Dumont”.

O orgulho maior de Oswaldo Soares da Cunha, além de fixar-se nas dezenas de livros editados, escritos com os cuidados de um talento raro, repousa na bela família com os cinco filhos – Bruno, Lenora, Rosana, Armando e Cristiana – que ele e Yvelise formaram há mais de seis décadas.



## Anita partiu. Mas seu ideal permanece

*Fábio Doyle\**

Três mulheres, duas italianas e uma húngara, Anita, Lilly e Maria chegaram a Belo Horizonte no começo dos anos 50. Dedicaram suas vidas à cultura, à arte, numa cidade ainda carente de quase tudo.

O vazio aumenta. A cidade que crescia e tentava ganhar contornos de primeiro mundo, especialmente na parte cultural, nos anos 50 e 60, está perdendo suas referências humanas. Todos os dias alguém daquele tempo parte na viagem que não tem volta. Na tarde de segunda-feira, conversava pelo telefone com minha amiga Maria Lúcia Soares, quando soube de mais uma perda, de mais uma partida: Anita Sulenti Uxa.\*\*

Ela foi uma pioneira no incentivo, na divulgação, na implantação de tudo o que se refere a arte e cultura em Minas. Eu a conheci naqueles bons tempos. Uma italiana muito jovem, muito bonita, de olhos impressionantemente expressivos no brilho, na coloração. Era casada com o comandante Alfieri Uxa, que pertenceu à marinha italiana. Eles vieram, pelo que me lembro, para fugir dos escombros e das calamidades do pós-guerra, que afetaram a Europa e seu país de origem. Aqui chegaram, abriram as malas, e começaram uma vida nova em um mundo que se pretendia novo e promissor, também.

---

\* Jornalista, ocupa a cadeira nº 10 da Academia Mineira de Letras.

\*\* Faleceu em 14/1/2012.

Felizmente para nós, escolheram Belo Horizonte para o recomeço. A cidade, nós todos, ganhamos com isso. Na mesma época, aqui chegaram, supostamente pelas mesmas razões, Lilly Kraft, pianista húngara, e Maria Schreiber, que se dedicava à zoologia, esta italiana, como Anita. O encontro das três, na então pequena, quase provinciana Belo Horizonte, seria inevitável, e profíquo.

Anita, Lilly e Maria perceberam o vazio da cidade ainda pobre de grandes eventos. Elas, de nacionalidades diferentes, falavam o mesmo idioma cultural europeu. Em 28 de setembro de 1953, depois de muito conversarem e planejarem, partiram para a execução do sonho que compartilhavam. Conseguiram trazer para o grupo quase três dezenas de mulheres mineiras. Elas se reuniam em suas casas, em restaurantes. E naquele dia conseguiram criar o grupo que foi por elas batizado de "Amigas da Cultura". E um mês depois, Anita me contou durante uma longa conversa em seu apartamento do edifício Niemeyer, na Praça da Liberdade, promoveram o primeiro grande evento artístico, não me lembro o local – teria sido no Teatro Francisco Nunes? – com renda destinada a entidades educacionais e beneficentes que abrigavam crianças.

Anita, que liderava o grupo, era figura de destaque na sociedade. Além de muito bonita, culta, era simpática, agradável. E graças a seu prestígio, e o do comandante Alfieri Uxa, conseguiu, em 1957, transformar o então fechado e austero Automóvel Clube, da avenida Afonso Pena, em sede eventual das Amigas da Cultura, que ali se reuniam mensalmente e ali realizavam seus eventos culturais e artísticos. Uma diretoria foi eleita. Em 1961, mais uma etapa vencida, com o registro do estatuto da "Associação Amigas da Cultura", entidade cultural e artística, sem fins lucrativos. Uma sala foi comprada para guardar os papéis da secretaria da entidade, depois uma casa na rua Araguari, depois a sede definitiva, na avenida Prudente de Moraes, Cidade Jardim, um dos pontos mais nobres e valorizados de Belo Horizonte.

O pequeno trio formado por Anita, Lilly e Maria Schreiber cresceu. Em 1953 eram 31 mulheres, em 1961 eram 100, em 1963, chegaram a 150 sócias, hoje são quase 200. O que o grupo fez e continua a fazer em prol da cultura e da arte em nossa cidade e no estado preencheria várias

páginas de texto. Até um proveitoso debate sobre política cultural foi promovido pelas Amigas com candidatos ao governo do Estado. Semanas de Arte, inauguração da Biblioteca "Lúcia Machado de Almeida", exposições, cursos e conferências, muitos deles nos últimos anos realizados na Academia Mineira de Letras, com o apoio entusiasmado do presidente Vivaldi Moreira e dos que o sucederam, marcam a presença da entidade na vida cultural de Belo Horizonte e de Minas. Vale lembrar que a poetisa Henriqueta Lisboa foi a primeira mulher a ser eleita para a Academia Mineira de Letras, em campanha realizada pelas "Amigas".

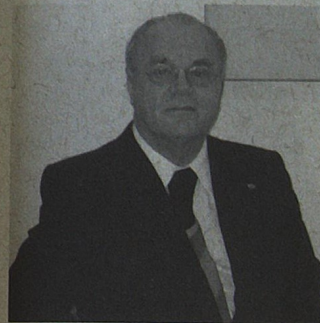
Na tarde de terça-feira, às 15 horas, foi prestada a Anita Sulenti Uxa uma homenagem merecida. Seu corpo foi velado na Academia Mineira de Letras, um belo gesto dos imortais mineiros de reconhecimento e de agradecimento a quem tanto contribuiu para o desenvolvimento cultural do estado.

Abre-se um enorme vazio no panorama humano de Minas, com a morte de Anita. Mas ela, e suas companheiras de missão, souberam preparar novas gerações que certamente darão continuidade ao nobre ideal por elas traçado.



## Perfil acadêmico

# Inteligência e cultura a serviço de Minas



A brilhante e polimorfa estrutura intelectual do acadêmico Hindemburgo Pereira-Diniz retrata-se naturalmente em sua preciosa presença quer na atividade pública, quer ainda na sua efetiva participação no domínio do setor privado.

Neste sentido, merece ser lembrado o testemunho do empresário Olavo Machado Júnior, presidente da Federação das Indústrias de Minas Gerais, na apresentação do livro *Ciência e Tecnologia*: “Mais que um homem público vitorioso, mais que um empreendedor empedernido e cioso, Hindemburgo é um personagem singular da história de Minas Gerais.”

Nascido na cidade de Campina Grande, na Paraíba, Hindemburgo Chateaubriand Pereira-Diniz, formou-se em Direito em 1954, na então Faculdade de Direito da Universidade do Brasil.

## Esboço biográfico

Em face do seu trepidante temperamento, ei-lo logo exercendo funções públicas, como assessor dos ministros José Américo de Almeida, Lucas Lopes e Rodrigo Otávio Jordão Ramos, no Ministério da Viação e Obras Públicas.

Nestas funções – observou nosso entrevistado - tive a oportunidade de

---

\* Jornalista, escritor.

conviver com extraordinárias figuras humanas da vida pública e empresarial brasileiras, além de haver adquirido uma visão mais ampla da realidade de nosso tempo, por meio da diversificada soma de problemas apresentados. Essa experiência – acrescentou o ilustre acadêmico – “foi importante à minha formação não apenas na ordem pessoal, mas também para enfrentar os problemas que a vida me reservou”.

Com a sua versátil competência, foi atraído através do tio Assis Chateaubriand, exercendo então o cargo de diretor-secretário do *Correio Brasiliense*, quando da fundação do jornal, onde permaneceu até sua vinda para Minas Gerais, a fim de assumir a presidência do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG). Neste cargo, deu significativa contribuição ao desenvolvimento econômico do Estado.

### O escritor

Homem de extraordinário dinamismo, a prestigiosa atividade pública não impediu que ele se dedicasse também à literatura, para ele uma área intelectual imposta por incontida vocação de escritor.

Assim é que do período de 1958 a 2012, Hindemburgo Pereira-Diniz escreveu 7 livros, abordando diversos assuntos, desde temas jurídicos até trabalhos históricos e econômicos.

Além de sua atuante presença na vida pública e na atividade privada, foram principalmente as publicações de obras expressivas que fundamentaram sua justa pretensão de ocupar, na Academia Mineira de Letras, a cadeira n° 20, como credenciado sucessor do acadêmico Ariosvaldo de Campos Pires.

Evidentemente não cabe aqui dimensionar toda sua produção bibliográfica, mas é justo ressaltar que toda ela demonstra, sua arguta inteligência e profunda cultura.

### O acadêmico

Sobre sua experiência de vida em Belo Horizonte, o acadêmico Hindemburgo Pereira-Diniz comentou:

– Embora nascido na Paraíba, depois da passagem pelo Rio de Janeiro e Brasília, trouxe-me o destino para Belo Horizonte, e de tal modo me

ajustei com esta cidade, sua gente amiga e generosa, que aqui pretendo permanecer, mesmo na condição de simples “cidadão honorário” das dezenas de municípios que me honram com os títulos magnânicos de reconhecimento.

Nasceu em Campina Grande, PB, a 16 de maio de 1932. Bacharelou-se em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade do Brasil em 1954 e participou do Curso de Treinamento em Problemas de Desenvolvimento Econômico promovido, em 1956, pela Comissão Econômica para a América Latina – CEP AL, órgão das Nações Unidas, em combinação com o Governo Brasileiro.

Iniciou suas atividades profissionais como auxiliar de Advogado da Divisão Regional do SESI do Rio de Janeiro (1951-1953).

Atuou como Oficial-de-Gabinete, Secretário e Assistente de Ministros da Viação e Obras Públicas, nas administrações de José Américo de Almeida, Lucas Lopes e Rodrigo Octávio Jordão Ramos (1953-1956). Foi, também, o primeiro advogado da Central Elétrica de Fumas (1957-1961); Diretor-Secretário do jornal *Correio Brasiliense* (1961-1965); assessor de Fiscalização e Controle do Governo de Minas Gerais (1966); coordenador do Projeto Rondon em Minas Gerais (1968-1969); duas vezes presidente do BDMG (1967-1970) e (1991 a 1995); duas vezes presidente do Conselho de Administração do BDMG (1969-1970 e 2001-2005); incorporador e duas vezes presidente da Fundação João Pinheiro (1970 e 1985-1987); diretor da Associação Brasileira da Indústria Elétrica e Eletrônica - Abinee; presidente da Associação Brasileira de Empresas do Nordeste (1980); instituidor e duas vezes presidente da Associação Brasileira de Instituições Financeiras Brasileira de Desenvolvimento – ABDE.

Criador da Escola de Governo da Fundação João Pinheiro – 1987. Chairman da Federação Mundial de Instituições Financeiras de Desenvolvimento (1994).

### Funções Exercidas

Diretor da SA Correio Brasiliense.

Presidente do BDMG, duas vezes.

Presidente do Conselho de Administração do BDMG, duas vezes.

Presidente, em dois mandatos, da Associação Latino-americana de Instituições Financeiras do Desenvolvimento – ALIDE.  
 Fundação João Pinheiro, instituidor e duas vezes presidente.  
 Presidente do Conselho Consultivo do Condomínio dos Diários Associados.  
 Membro do Conselho Curador da Fundação Assis Chateaubriand.  
 Membro permanente do Conselho da Associação Latinoamericana de Instituições Financeiras de Desenvolvimento.  
 Único brasileiro Chairman da Federação Mundial de Instituições Financeiras de Desenvolvimento – FEMIDE (na sigla em português).  
 Fundador, ex-presidente e membro do Conselho de Administração do Instituto Brasileiro de Estudos Contemporâneos - IBEC.  
 Membro do Conselho da Fundação Israel Pinheiro.  
 Presidente do Conselho da Fundação José Maria Alkmim.

#### Atividades Intelectuais.

I - Pronunciamentos e Conferências internacionais. Tóquio (Keidaren), Madrid, Lisboa, Londres, Paris, Cidade do México, Lima, Santiago, Washington e Buenos Aires.

#### Obras Publicadas

*Da Desapropriação e Sociedade de Economia Mista*, ambas da Editora O Cruzeiro, Rio, 1958 e 1959 respectivamente.  
*Uma Sentença de Morte*, Editora Codecri, Rio, 1980.  
*A Monarquia Presidencial*, Editora Nova Fronteira. Rio, 1984.  
*Microeletrônica e Sociedade: Impactos de Tecnologias Emergentes*, Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte, 1986.  
*Financiamento do Progresso. Importância da Tecnologia: O Papel do Estado*, editado pelo BDMG Cultural, 2002.  
*Federação Hemiplégica e Semidemocracia - A realidade do Brasil*, 2 volumes, editado pelo BDMG Cultural, 2009.  
*Ciência e Tecnologia - Origem, Evolução e Perspectiva*, editada pelo BDMG Cultural, 2010.

## Diálogo com a eternidade\*

José Fernandes Filho\*\*

Irrelevante saber onde você está. Por certo, no lugar que a eternidade reserva aos justos. Nesta hora, de naturais emoções, ou em quaisquer outras – madrugadas nascentes ou noites indormidas – você estará praticando o dom do perdão. Todos aqui mantêm esta crença, sem embargo das distintas culturas religiosas.

Releve-me, desde já, a antecipada inconfidência: você está no insondável, mas, também aqui, entre nós, misteriosa bilocação dos eleitos. Cabelos então grisalhos, olhos abertos a tudo e a todos, ouvidos atentos para o exercício da escuta, marca vigorosa de sua passagem pela terra. Agora, respeitoso silêncio, que convém ao mistério do depois. Silêncio de luz e suavidade, mais eloquente do que todas as palavras.

Afasto a imagem da vigésima quinta hora. Quero conservar outra, luminosa, do incansável pregador da cidadania, do profeta da ética e da seriedade no serviço público. Do mestre exemplar, pobreza franciscana, sabedoria de santo. Do construtor de utopias, avesso aos crepúsculos. Do cavaleiro solitário, a cobrar respeito ao administrado e ao dinheiro público.

\* Texto lido na cerimônia de outorga da Medalha Professor Paulo Neves de Carvalho, realizada na Fundação João Pinheiro, em Belo Horizonte, aos 19 de setembro de 2013.

\*\* Desembargador aposentado, ex-presidente do Tribunal de Justiça de Minas Gerais.

Lembra-se do dia em que, atrevido, cometi a leviandade de questionar Guimarães Rosa? Falávamos sobre a vida e suas voltas, muitas. Dissera-lhe, então, que discordava de Riobaldo, para quem viver seria perigoso. Conclusivo, acrescentei, com seu assentimento: viver não é perigoso. Todos vivem, ou sobrevivem, a ventos e tempestades. Con-viver, sim, é perigoso. Viver com, em espaço de outros, desiguais ou diferentes, isso, dizíamos, era muito perigoso. Mire-se, cada um, na sua luz interior, e tire as conclusões: cômoda e agradável, a convivência de iguais entorpece nossa pessoal dignidade. Penosa e desgastante, a convivência com diferentes ou desiguais enobrece o vivente, convite à maturidade.

Sobre isso conversamos, reiteradas vezes. Conversa de mestre e discípulo, onde, experiente e vivido, o abade ouvia muito e falava pouco. Dava corda ao noviço inquieto, cedo iniciado no desafio da recorrente indagação: qual o sentido da vida?

Hoje você não fala, não conversa, não pontua, analista do silêncio e da brisa. Tais exercícios lhe são desnecessários; seu plano é outro, acima das diferenças, próximo do ponto ômega. Na travessia, decifrou o mistério: a vida só tem sentido a serviço dos outros, iguais ou diferentes. Sentidos, atos, gestos, tudo agora é dispensável. Enquanto viveu, a todos exauriu, maiúsculo apóstolo do bem.

E agora, Paulo, você no longe; eu, aqui, em sofrida orfandade?

Sem pronunciar palavra, lembra-me a frase que um dia cunhei: ao homem público não se agradece, porque ele faz, e só pode fazer, o que o interesse público reclama ou exige. Ainda sem nada dizer, adverte-me, suavidade do outono: seja fiel a você mesmo, sobretudo em tempos de louvação. Remete-me ao ideário republicano, que um dia elegemos, ele e eu, a abominar privilégios e cultivar a igualdade.

Vidente "abensonhado" (Mia Couto), permaneço teimoso e crédulo, em visão beatífica. Continuo a vê-lo, aqui, entre nós. Real, concreto, quase palpável, a sussurrar-me: Riobaldo e Reinaldo viveram inquiridora saga, cada um a seu modo.

Obedientes, ambos, aos códigos de honra e procedimentos do sertão. Dispostos, os dois, a vingar a morte de Joca Ramiro. Convivência instigante, de respeito e recíproca afeição. Epílogo desconcertante: o

corpo desnudo, antes envergado por Reinaldo, era de Diadorim, amor proibido!

Conviver é perigoso. Muito perigoso. Confirma-o a poética rosiana: "Nonada.

O diabo não há. Existe é o homem humano".

Reverente a todos, não posso agradecer. Gesto de gratidão, nesta solenidade, apequenaria a concessão, ato de gente séria, igualmente guardiã do ideário republicano. Sincero, confesso: homenagens, várias; a alegrar-me, profundamente, esta.

Do imaginário diálogo com a eternidade, costurado com o novelo da saudade, extraí três conclusões. Permito-me, respeitoso, repassá-las aos presentes, paciência de Jó:

1ª o nome do patrono da medalha engrandece e acicata o homenageado, de quem cobra fidelidade aos princípios, maiores do que as normas;

2ª Paulo Neves, aqui presente, aprovou o ato, que não desmerece a República;

3ª colecionador de auroras, promete voltar, se reconvocato pelos poderes mágicos de duas fadas da região, conhecidas pelos nomes Marilena Chaves e Luciana Raso.



## Em Roma com Pedro, Cyro e Afonso

Edmilson Caminha\*

Quando cheguei ao apartamento de João Cabral de Melo Neto para entrevistá-lo, quem primeiro perguntou foi o poeta, sobre o livro com que se levantara da poltrona para receber-me:

– Já leu?

Disse-lhe que ainda não, e ele:

– Estou encantado! Que painel magnífico da história, da cultura, das artes e dos homens que tornam única essa grande cidade!

Era o *Amor a Roma*, de Afonso Arinos de Melo Franco, que depois fascinaria a mim e a leitores refinados como Pedro Rogério Moreira, a quem inspirou para escrever “*Amor a Roma*”, *amor em Roma* (Brasília: Thesaurus, 2013). Antes, o jornalista e escritor mineiro já colhera elogios com *Bela noite para voar* (2005), em que faz de Juscelino Kubitschek um atraente personagem que se desloca da realidade para a ficção, sem que claramente se distinga, por mérito do autor, o que é biográfico do que é fantasia. Assim também neste novo livro, quando Pedro Rogério volta a Roma para a emoção, que jamais cansa, de rever praças, monumentos e palácios, de ir a restaurantes para o gozo dos melhores vinhos e para a fruição da boa mesa – maior ainda se na doce companhia de Chiara,

---

\* Escritor, jornalista e professor de Literatura Brasileira; presidente do Conselho Editorial da Câmara dos Deputados. Da Academia Brasiliense de Letras.



amiga italiana que assume o papel de guia. Invenção do escritor ou mulher de carne e osso, não importa: valem a força e a verossimilhança da personagem, que lhe conferem grandeza humana e brilho literário. Não queremos saber se Chiara mantém, sobre a nudez forte da verdade, o véu diáfano da fantasia, como propunha Eça de Queiroz, uma das paixões literárias do autor. Real para uns, fictícia para outros, nessa instigante diferença está uma das riquezas da literatura.

Além do *Amor a Roma*, o narrador carrega na bagagem *O amanuense Belmiro*, romance de Cyro dos Anjos – bem diverso do primeiro, com que faz criativo contraponto. A obra admirável de Afonso o leva pelas colinas romanas, pelos bastidores do Vaticano, pelos pórticos imperiais, que Pedro contempla como os milhares de visitantes que diariamente os admiram; já a machadiana história de Belmiro o induz a voltar-se para si, de modo que nele se harmonizem os dois espécimes caracterizados pelo filósofo francês Michel Onfray, na sua *Teoria da viagem*: o turista, que olha para fora, e o viajante, que olha sobretudo para dentro de si mesmo. A propósito, comentà Pedro Rogério: “Já é bem conhecido o dito de que a melhor viagem é aquela que fazemos dentro de nós mesmos. A viagem dentro da viagem. Xavier de Maistre a fez ‘em torno do seu quarto’ e escreveu um livro clássico. Quem se dispõe a ter um diário, registra a viagem se conseguir vencer a barreira do tom confessional.”

Sobrevivente de uma espécie brasileira em extinção – a dos jornalistas que sabem escrever –, o autor conta boas histórias como se estivesse entre amigos. Uma delas se passou com o polêmico dono da Construtora CR Almeida, conhecido por negociatas com o governo: “Num dia em que fui almoçar na casa de *dom* Cecílio Rego Almeida, em Curitiba, contei-lhe a passagem do Boissier sobre a frequência com que Júlio César visitava as tendas dos empreiteiros. *Dom* Cecílio escutou com atenção. Ao fim do meu relato, ele, com aquele pragmatismo de altíssimo grau (sua empresa era uma das ‘sete irmãs’, assim chamadas as maiores construtoras do Brasil), comentou, a sério, para a minha despudorada gargalhada: – Está vendo? Está vendo? Se César, em vez de ir para o Senado, tivesse ido para a casa dos empreiteiros, estaria vivo até hoje!”

Outra se deu com a bela e jovem mulher de um embaixador do Brasil em Roma, durante recepção ao senador José Sarney. Todos se surpreenderam quando a embaixatriz declarou, com a maior naturalidade, ser a favor da poligamia. Ao que um diplomata brasileiro comentou baixo, com discrição e bom humor: “Pois eu prefiro a monotonia...”

Ao despertar em um hotel que lhe reservou a amiga, anota Pedro Rogério: “Medito sobre o ato de escrever. Não sou profissional da palavra; já fui, como repórter e editor. Tenho uns livrinhos por aí. Considero o escrever um impulso de vaidade. É o pecado do qual peço perdão quando me confesso, mesmo por telepatia, como ontem em Assis. Já escrevi isto? Perdão, cometo seguidamente os mesmos pecados.” Entre esses deslizes veniais não se inclui, podemos estar certos, o de escrever mal. “*Amor a Roma*”, *amor em Roma* é livro que se lê prazerosamente, pela correção da linguagem, pela riqueza das ideias e pela elegância do estilo. Como se, convidados por Chiara, estivéssemos à mesa de um café romano com três mineiros luminosos: Pedro Rogério Moreira, Cyro dos Anjos e Afonso Arinos de Melo Franco.



## *A vida é esta...*

Yeda Prates\*

Há livros que marcam presença para sempre em nossas vidas, a começar pelo *Sítio do Pica-Pau Amarelo* da infância, *Platero y Yo* de Juan Ramón Jiménez, *Cuore* de De Amicis, *Sinfonia Pastoral* de André Gide, *Fome* de Knut Hamsun, *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, *La Vie Devant Soi* de Emilie Ajar e tantos outros, meu Deus! como meu amado *Quixote*, que caminha comigo na esteira da fantasia e do ideal.

Foi pensando nisto que deparei-me com o livro *A vida é esta...* escrito sem maiores pretensões literárias, apenas como um testemunho de uma vida, um exemplo de integridade moral, trabalho, sensibilidade e alegria no fazer diário de uma mineira de Belo Horizonte.

Seu livro relata uma vida iniciada no início do século passado, quando Belo Horizonte engatinhava entre ruas marcadas a compasso e repleta de funcionários públicos e mineiros que aqui aportaram.

Mulher bem-nascida tanto economicamente quanto em uma família de valores intelectuais e morais, ela buscou nos ensinamentos dos pais e dos avós uma trajetória de vida que a distinguiu com brilho na sociedade.

É impressionante sua memória ao relembrar nomes de pessoas, fatos e casamentos pelas ruas por onde seu destino a levou.

---

\* Poetisa com vários livros publicados. Da Academia Mineira de Letras, cadeira n° 6.

Belo Horizonte desta época está sociologicamente registrada neste livro com curiosidades que hoje não mais existem.

A autora detalha com visão fotográfica desde hábitos e usos de sua infância, adolescência e vida conjugal até as pessoas com as quais conviveu, sempre com generosidade cristã.

Docinhos feitos com amor e beleza, sapatos juvenis de tricô, vestidos dos mais simples até os de casamento, feitos em casa por costureiras, tudo elaborado com uma dedicação de quem se entrega a uma arte.

Festas em casa de família eram decoradas por ela e por amigas com denodo e sorrisos.

Os carnavais das primeiras décadas da cidade ainda conservam o encanto de lança-perfume, confete e serpentina nos corsos da Av. Afonso Pena em carros abertos, onde grupos de jovens escolhiam fantasias para a brincadeira momesca.

Nunca deixou de se preocupar com a cultura. Estudou no colégio Santa Maria, cursou francês, inglês e até alemão, sempre com distinção, dominando o conhecimento de literatura e demais artes.

Casada com o importante cientista brasileiro Amilcar Martins, teve com ele um casamento perfeito embora, às vezes com muita dificuldade. Sua vida não foi só de festas e alegrias, teve momentos de muita luta. Seu pai, grande amor de sua vida, serviu na 1ª Guerra e depois seu marido na 2ª, deixando-a naquela época com nove filhos.

Nesta narrativa, percebe-se seu sentimento de amor ao próximo, independente de classe social. Não distingue ricos de pobres, valorizando-os da mesma forma, como fez com gratidão às empregadas que a serviram por longos anos.

Neste olhar amoroso e panorâmico desta bíblia de preceitos e obras que tanto me comoveu, surge, de maneira estelar a figura de Beatriz Borges da Costa Martins, autora deste comovente livro.



## Os quatro escolhidos de Fábio Lucas

Carmen Schneider Guimarães\*

Dia desses, revendo guardados de críticas, deparei-me com belo juízo de Fábio Lucas a respeito de livro de Autran Dourado, repetido em verbete de José Paulo Paes, inserido em *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. Sempre exato e criterioso em suas avaliações, o professor Fábio Lucas usara de expressão feliz, já notada e referida pelo poeta e ensaísta JPP, quando declara que *A barca dos homens* “era romance de muitas falas”, naturalmente depois dos belos contos, com avaliada “nitidez de estilo e intervalos líricos”, momento em que o autor permite novos julgamentos, agora em ponto alto de sua produção literária, isto é, como romancista.

Quem vai ser ouvido nestas considerações, com suas muitas falas, é o próprio analista, Fábio Lucas, falando, como sempre, de terceiros. Dito isto, partimos para o novo livro do ensaísta, acabado de chegar pelo correio, da RG Editores, São Paulo/SP, que nos traz estudos de obras e personagens de projeção, no painel dos conhecidos e famosos: Lygia Fagundes Telles, Ignácio de Loyola Brandão, Mário Quintana e Jorge Amado.

Fábio Lucas buscou cada um no seu posto de celebridade estilística, de onde acenam brilhantemente para consolidar o sucesso que ao longo da vida alcançaram seus trabalhos de Letras. E é neles que se prende a

\* Escritora, ensaísta, da Academia Mineira de Letras, ocupa a cadeira nº 5.

luneta crítica de Fábio Lucas, além de contornar a imagem pessoal dos escolhidos para tecer esta nova empreitada de auscultador de textos nobres.

Estão aí dois deles, vivos arditos com suas criações: Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyola Brandão. A *lady* Lygia, após completar os noventa anos de nascimento, resplandece ainda em palavras escritas e faladas. Antes do capítulo "A Ficção de Lygia Fagundes Telles", Fábio Lucas faz uma advertência sobre suas manifestações a respeito da escritora: "A melhor contribuição de Lygia Fagundes Telles ao modo de narrar do escritor brasileiro provém da aptidão para a reforma da linguagem". Cita duas ensaístas, Cristina Ferreira Pinto e Vera Maria Tiezmann, "que viram bem a atualização processada pela escritora, como fonte inestimável de consulta".

O professor Fábio Lucas vai encontrar a escritora lá pelos idos de 1944, aos vinte e um anos de idade, como editora de seu primeiro livro de contos, *Praia Viva*, seguindo-se, cinco anos mais tarde, *O cacto vermelho*, que entusiasmou a crítica, a ponto de dedicar-lhe o Prêmio Afonso Arinos a Academia Brasileira de Letras. Fábio Lucas não faz referências ao que alguns consideram o primeiro livro de Lygia, *Porão e Sobrado*, citado pelo poeta e ensaísta José Paulo Paes, que o considera seu livro de estreia, em 1938 (*Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, antes citado). Justifica-se, pois a própria autora pede que o releguem ao esquecimento.

Fábio Lucas estabelece criteriosa leitura da narrativa dramática de LFT e o seu modo particular de realizá-la, ao que acrescenta que a autora vem de "elaborar seu próprio cosmo ficcional", quando podemos entender que a escritora teria preparado uma estrutura fixa, sobre a qual exercita sua criação literária em quase todos os seus livros.

O analista comenta a inauguração, por assim dizer, de um surgido enfoque para seus escritos, quando Lygia lançou *Ciranda de Pedra*, e reconhece outra vertente de orientação na escrita de LFT, ao assinalar nova propriedade da autora, justamente em posição contrária à citada, e que é "fecunda imaginação criadora". Depois de considerações e ampla análise do texto ficcional de LFT, Fábio Lucas aponta similaridade em

novo romance da escritora, *As Meninas*, Prêmio Coelho Neto, com a presença de três personagens "que exercitam sem êxito o jogo da comunicação". O professor prossegue na referência aos trabalhos de LFT, reportando-se agora ao romance *Verão no Aquário*, Editora Martins, 1963, e afirma que Lygia Fagundes Telles caracteriza seus personagens com segurança, e exerce especial acento no elemento temático, na mistura do bem e do mal. O romance de LFT facilita a interpretação dos mitos, os arquétipos; muitas opções no corpo do discurso vêm caracterizar a contribuição da escritora à literatura brasileira, segundo o autor.

Fábio Lucas age na coleta do labor literário de seus escolhidos com os cuidados de um faiscador de diamantes, de um catador de preciosidades em museus de antigamente, quando separa livros, estuda textos, garimpa variações de linguagem. Diz mesmo por extenso e longamente que os cientistas não conseguem definir a natureza da existência, enquanto há poesia muito próxima de exprimi-la em símbolos. Estuda e fala dos contos, dos romances de Lygia Fagundes Telles.

Vemos em Fábio Lucas o apaixonante interesse pelos contos de Lygia, e sobre eles se expressa com mestria, quando admite que nem sempre é possível delinear fatores da matéria aparente que se exibem caprichosamente nos seus enredos, "com casais em conflitos, as ilusões e os prazeres chocando-se com os compromissos, as alucinações beatíficas (...) com a liberdade e a interdição". Diz ele que tudo está narrado em uma prosa fluente, acrescentando que o projeto literário de LFT é dos mais estimulantes na face atual da literatura brasileira, e que a conquista da grande autora advém de sua "arte acabada de gerenciar o efeito". Além do que, vê o crítico claramente que ali se encerra "a descoberta das leis profundas do cosmo, uma visão panteísta em que os seres animados e inanimados são mensagens encobertas, presença de sortilégios, divinização da natureza". Entrelaça a expressividade natural ao fantástico e sobrenatural. Fala ele da "configuração na sutil intromissão de pormenores nos contos: formigas, vulcões, ratos, dedos, pedaços de sonhos, etc.", para nossa decifração. Refere-se ainda à feliz apresentação de diálogos, quer tensos, cômicos ou dramáticos.

É prazer sempre renovado ler as apreciações de Fábio Lucas a respeito de escritores de grande porte, estudados em capítulos expressivos, como acontece agora, com os de Lygia Fagundes Telles: “A Ficção”, “Contos Fortes”, “As inovações”, “Mistério e Magia”. O crítico fecha sua dissertação sobre a primeira dos quatro escritores escolhidos e estudados, afirmando que Lygia Fagundes Telles prefere não julgar, por estar fazendo ficção e não elaborando a vida, e despreza, desse modo, o lado ético da questão abordada. Fábio Lucas, no capítulo “Contos Fortes”, quando alude à frase conhecida: “Dizem que a inteligência se compõe de memória, imaginação e julgamento”, categoriza: Lygia não se faz juíza, simplesmente reúne a memória e a imaginação para escrever seus contos.

O segundo estudo de Fábio Lucas contempla o escritor Ignácio de Loyola Brandão, a quem recepcionou na Academia Paulista de Letras, em 2007. Na oportunidade, inicia seu discurso exclamando com entusiasmo: “Hoje é dia de grande festa na Academia!”. O professor Fábio Lucas faz-lhe a leitura da biografia sucintamente, junto com a análise de sua obra, e segue contando da vida de Ignácio de Loyola, em Araraquara; sua fascinação quando criança pelas palavras no dicionário; a ida embora para a capital do estado; a primeira viagem internacional, em busca dos estudos da produção fílmica da Cinecittà, em Roma. Nesse mesmo espaço, fala de irreversível paixão literária do escritor, direcionada para a crítica de cinema. Ainda na terra natal, aparece em textos expressos em diversos jornais, na *Folha Ferroviária*, no *Correio Popular*, mais tarde, no diário *O Imparcial*. e chega a fundar o Clube de Cinema de Araraquara. Tornou-se um comunicador “de primeira linha, capaz de aproximar a escrita da fala (...)”.

Fábio Lucas faz curiosa observação acerca do desempenho vocacional de Ignácio de Loyola, dizendo que de simples “coleccionador de palavras na infância, passou a coleccionador de textos na juventude. E não parou de exercitar-se”. Vem FL com a ficção do analisado, afirmando que ela nasce no pós-guerra e ganha visível influência de desregulamentação e de fracionamento do discurso narrativo, com resíduos filosóficos, inspirados no Marxismo, no Existencialismo e na Psicanálise.

Coletânea de contos, *Depois do Sol*, publicada em 1965, segundo Fábio Lucas faz a crítica acordar para a ação literária de Ignácio de Loyola, com a liberdade do autor fugindo ao convencional, apresentando temas curiosos, como se vê no conto *A moça que usava chupeta*, feliz composição na coletânea. Deixando o simples labor literário, Loyola se afeiçoa ao mundo da moda e ao da publicidade, quando se torna redator da revista *Cláudia*, indo a redator-chefe da mesma revista. Mas Ignácio de Loyola preparava-se para lançar seu primeiro romance, *Babel que a cidade comeu*, com estrondosa aceitação popular, e chegou a ser adaptado para o cinema.

Ao referir-se FL ao universo dos livros de Ignácio de Loyola e a temática escolhida, afirma que são três grandes salões usados em sua obra: Araraquara (o lírico), A cidade de São Paulo (o dramático), e o resto do mundo (o autobiográfico). No estudo do primeiro espaço temático, Fábio Lucas lembra e fala do costume de Loyola de enumerar em seus textos sinais e objetos que identificam tempo e hábitos que dão notícia da época em que os episódios foram narrados, assim como os costumes de cada personagem nesse contexto. E acrescenta a importância de tais indicativos para a análise dos escritos, favorecendo a identificação da “História do cotidiano”, como hoje é chamada a ambiência e o aspecto temporal da narrativa. Acrescenta FL o valor do depoimento constante nos *Cadernos de Literatura Brasileira* da Fundação Moreira Salles, ali transcrito por José Celso Martinez Corrêa.

Referindo-se ao segundo salão da literatura do escritor em apreço, fala FL da cidade de São Paulo, com as luzes noturnas, a prostituição dos espetáculos cinematográficos, o erotismo, as passarelas, etc. Depois de citações diversas e considerações sobre esse segundo espaço em sua obra literária, Loyola vê-se alcançado pela persistente análise de Fábio Lucas, quando garante que obras como *Zero*, editado em 1974, e *Não verás país nenhum*, editado em 1981, representam “fábulas do Brasil contemporâneo”. Como se se radiografasse um corpo social enfermo.

Fábio Lucas vai buscar nas viagens numerosas de Loyola o que determinou ser o terceiro salão usado para sua obra e que inclui ainda nesse espaço as reminiscências do escritor, incorporando os juízos críticos

e o que julgou de algum valor em sua personalidade. Citadas aí inúmeros trabalhos dessa época, como *Cuba de Fidel: viagem à ilha, O verde violentou o muro*. Vêm mais dois livros: em 1987, *O homem do furo na mão*, (já explorado em *Não verás país nenhum*), livro de contos, e o romance *O ganhador*. Fábio Lucas, como bom crítico, está sempre espionando as reviravoltas dos autores, e vê em Loyola, além dos relatos supostamente surrealistas, uma prosa fragmentada e do enredo aos pedaços, justificando-se a observação na novela *O segredo da nuvem*, que segundo FL é perfeito exemplo do estranhamento. Ainda há espaço em sua bibliografia para livros voltados às crianças e adolescentes, nos quais “se depara com engenhoso poder crítico”.

Descobre-se para o crítico mais uma faceta do escritor, qual seja a de certo poder mágico em suas criações. Termina a análise dentro do discurso de saudação ao novo membro da Academia Paulista de Letras, quando cita Loyola: “É assim que todos vão assistir a um mágico. Querem saber de que modo foram iludidos, onde se distraíram e como o mágico executou o gesto enganador”. Nessas alturas, posicionam-se os contos de *Cadeiras Proibidas*. Entanto, não ficou estancada aqui a avaliação caprichada de Fábio Lucas acerca de seu confrade e amigo Ignácio de Loyola Brandão, pois ainda se dedica a dois novos tópicos: “Paródia de romance policial” – que havia sido publicada in *Revista Veredas*, Rio: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996; mais outro trabalho de FL, “Loiola e a desconstrução do romance policial”, publicado em *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, 2001, com o título: *O anjo da desconstrução*.”

Vem agora, estabelecido pela ordem de apreciação de Fábio Lucas, no livro *Caros Autores*, o poeta Mário Quintana. Não é fácil a análise da poesia, mas FL tira de letra e simplifica suas avaliações a respeito da obra poética de Quintana. Inicia seu estudo com algumas perguntas que serão respondidas ao correr do trabalho: “Por que a obra de Mário Quintana continua tão popular? Como tratar de seu “caso” literário, desde que, contemporâneo do Modernismo, passou ao largo da corrente, sem descuidar-se de ser moderno? Quais as principais características de seus versos? A tais perguntas tentamos oferecer possíveis respostas.”

Mário Quintana é um dos dois já falecidos, na escolha analítica de Fábio Lucas. Para começar sua avaliação do poeta, no trabalho publicado em *Cadernos da Literatura Brasileira*, atesta que Mário Quintana inicialmente mirou-se no modelo simbolista que “injetou nos seus artefatos a majestade da Retórica tradicional, neoclássica, obediente a cânones das Belas Letras”. E cita as melhores qualidades do artista, quando fala de acentos com perfeita distribuição, rimas raras, não se esquecendo dos brilhantes fechos. Acrescenta FL que essa herança viera dos modelos sonoros simbolistas, como se disse. Há, para FL, lembranças determinadas a respeito de produtos firmados sobre a Retórica da Poesia que, segundo o analista, “fosse capaz de exprimir-se numa linguagem afetiva e até sentimental”. A *Rua dos cataventos* deixa o poeta exprimir-se numa linguagem de boa circulação popular, com sonetos formados de versos medidos, pensamentos esgarçados, abundância de reticências, segundo lembra Fábio Lucas.

Depois de sérias avaliações do texto poético de Quintana, diz FL da aceitação do poeta para algumas variações, “um tempero novo: o uso lúdico das palavras, a injetar alegria e certa descontração no sentimentalismo patético”. Faz marcantes referências à moda que vicejava nos anos 40, chegada dos poetas europeus. Sabe-se que Mário Quintana não se expôs na “correnteza” de modernidade em sua arte poética. Valeu-se de estratégias, confinado no sul do país, apelando para versos mais complexos, além das quadras lítero-morais, em torneios de trovas. O estudo de FL torna-se metucioso e ressalta pontos significativos da obra do poeta gaúcho, e atesta que Mário Quintana tornou-se cada vez mais fiel ao seu estilo, popularizou-se, continuando com seu talento, “pelo ritmo, pelo repertório vocabular, pela criação límpida e cadenciada do encantamento verbal”, e muito mais.

Até os mais reclusos homens das letras têm seus dias de exposição popular, o que aconteceu com Mário Quintana, quando foi lançada a *Antologia Poética*, em 1966, com seleção de Rubem Braga, ajudado por Paulo Mendes Campos, e *Ecos de Mário Quintana*, publicação de entrevista a Marcelo Pereira, de seu conterrâneo Sérgio Faraco, na qual ele fala do bem que causou à autoestima do poeta a divulgação daquela *Antologia*.

Em continuada crítica bastante cuidadosa, FL não esconde os rigores de informar que Mario Quintana já abandona traços do sistema retórico e parte para sítio visível de comunicação afetiva. E vem a citação, de trecho irônico do poeta, quando diz: "Quem disse que eu morri?": "Não importa que a tenham demolido:/ a gente continua morando na velha casa em que nasceu."

Estudadamente, Fábio Lucas vai abrindo as cortinas que encerram o poeta em figuras como: pássaros, grilos, anjos, ruas, cidade interiorana, ventos, caminhos, crepúsculos, auroras, sapatos, amigos, tranças juvenis, morte, o que o crítico analisa com sabedoria, descobre símbolos e acrescenta que Quintana, impelido pelo talento, realiza a estruturação dos poemas com larga aceitação popular – firma-se pelo "ritmo, pelo repertório vocabular, pela criação límpida e cadenciada", e por aí vai Fábio Lucas, com visível entusiasmo, até completar opinião bem formada de que Mário Quintana "anda certo no caminho com o público brasileiro". Fábio Lucas cita inúmeros poemas sob títulos múltiplos: Da experiência, Dos milagres, Dos mundos, Do cuidado da forma. O livro *Preparativos de viagem* vale como um recado aos críticos, diz FL, e continua enumerando trabalhos que falam da morte, como *Do mal da velhice*, e é quando FL registra verso de terrível sonoridade: "Vou dar um tiro neste poema horrível!".

Fábio Lucas faz demoradas considerações do estilo, da forma, da "imprevisibilidade das imagens", das metáforas empregadas por Mário Quintana, em sua arte de escrituração de versos. O estudo é perfeito e o autor ainda se dedica com entusiasmo ao modo peculiar e próprio de Quintana, perfazendo ainda pesquisas derradeiras, quando cita o poeta nas palavras finais de seu "A noite grande": O que chegou de outros mundos: "cheio de humildade e orgulho".

Começa Fábio Lucas a quarta parte de suas avaliações, lembrando o famoso escritor Jorge Amado, e diz que ele "é um dos mais consumidos, traduzidos e estimados pelo público." Refere-se à crítica, em algumas vezes, molesta. Anuncia que irá oferecer algumas considerações sobre o "afortunado romancista", na tentativa de aflorar suas "legítimas qualidades narrativas".

Ao iniciar o estudo do escritor baiano, Fábio Lucas determina chamar de "humanismo visionário" às motivações da literatura social empregada pelo autor, "algo como a inserção da esfera igualitária no sonho do futuro e, simultaneamente, a presença da utopia na representação da realidade".

O ensaio de Fábio Lucas está firmado na farta bibliografia do escritor, e ainda em agrupamento de outros estudos, seguidamente publicados em órgãos de cultura, tendo-se: *Gapiúna no país do Carnaval; Gabriela, Cravo e Canela; A morte e a morte de Quincas Berro D'Água; Os velhos marinhos: duas histórias do cais da Bahia*.

Diz o crítico em seu trabalho, agora sob o título "As intencionalidades da narrativa de Jorge Amado", que o olhar do romancista voltava-se "para o imenso território dos excluídos e se fixava na composição racial multiforme, com foco especial na figura do mestiço". Desse pormenor trata FL no estudo "A contribuição amadiana ao romance social brasileiro", publicado em *Cadernos de Literatura*, n. 3. S.Paulo: Fundação Moreira Salles, 1997.

Depois de muita avaliação de saber, com opiniões de profunda qualificação, Fábio Lucas deduz acertadamente que o escritor não procura reviver o passado, mas contempla suas histórias com a inversão no curso da História; e fala dos achados das classes mais pobres de seus enredos com "a visão poética, de um lado e a selvageria, de outro."

Prosseguindo, surgem tópicos de valor reconhecido, dentre outros, "Estética do Riso e do sonho", no qual o crítico declara a reviravolta que ocorre na obra de Jorge Amado. Diz ele que o escritor deixa de lado o foco da justiça social que vinha perseguindo e encontra guarida na explosão do riso e do sonho como atributos que surgem para "desrepressar" o ser humano. Vê-se claramente este movimento, talvez não intencional, quando surgiu *Gabriela Cravo e Canela*.

Depois de brilhantes páginas sob o título citado, nos deparamos com novo capítulo mas que tem um lastro de estudo anterior: "A Contribuição de Jorge Amado ao Romance social brasileiro". E atesta, logo no primeiro momento, que o romance de ficção social difere do de costumes, "que se restringe a um relato parcial ou fragmentado da sociedade". Em seguida,

esclarece que este pretende conservar os embates “que as contradições dialéticas oferecem no seio da totalidade”.

Após muitas considerações sobre famosos livros do autor, Fábio Lucas afirma que a marca mais profunda do realismo socialista na obra de Jorge Amado virá depois da publicação de dois livros de nítido engajamento político: *ABC de Castro Alves* (1941) e *O Cavaleiro da Esperança* (1942, em tradução espanhola, em 1945, S. Paulo, Ed. Martins) FL ainda faz referências a duas obras do romancista que marcam seu compromisso com o realismo socialista: *Seara Vermelha* e *Os subterrâneos da Liberdade*.

Muito se tem ainda que ler e apreciar dos escritos julgadores de Fábio Lucas sobre ilustres Homens das Letras, além dos que ele nomeia, nesta afortunada feita de “Caros Autores”.



## Aurora resplandecente da poesia

Angelo Oswaldo de Araújo Santos\*

Anelito de Oliveira está entre os intelectuais que merecem atenção e interesse pela diversidade da produção que apresenta. O desejo de criar e de participar leva-o a experimentar e romper, investigar, buscar e fruir o mundo a partir de dados reais e simbólicos intensamente convulsionados em seu ser. Convidei-o para dirigir o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, em 1999, e por quatro anos convivi com o fazer poético, o labor ensaístico e a inquietação ética e estética de que resultam produções extraordinárias de um talento maior. Ele terminara, naquele momento, o trabalho sobre Affonso Ávila. Mais que a tese brilhante ungida pela UFMG, o ensaio nasceu de uma apropriação da história do corpo-todo da poesia de Ávila, no questionamento da criação poética enquanto processo que vem de muito longe e não estaciona em fases ou se fecha em períodos. Poeta, Anelito transita em território do qual é íntimo e não se restringe aos parâmetros puramente acadêmicos diante do fenômeno que arrebatou a sua leitura.

Marcado pelo concretismo, indo mais-além, e o diálogo com Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, Affonso Ávila viveu o drama das vanguardas, “na ânsia do artista moderno de representar sua própria diferença”. Viu sua poética ser projetada, nas últimas décadas do século

\* Jornalista, escritor, acadêmico da AML (cadeira nº 3).



20, sob a ênfase do conteúdo político, em momento em que, pelos códigos da cultura mineira e do barroco seiscentista, nela foram cifrados os resíduos de resistência ao arbítrio e à opressão, à censura e à tortura. O primado barroquista identificado na formação cultural de Minas direcionou a instigante metamorfose operada pelo poeta sobre um patrimônio até então silencioso e opaco.

A poesia anterior de Ávila recolheu-se às estantes bibliográficas, esquecida na brevidade das referências. Partindo do autor consagrado pelas vanguardas dos anos 70 e 80, Anelito voltou às origens do criador, aos "sonetos da descoberta", em que se revela toda uma construção ainda em alicerces, e ao "açude" no qual se sacia e se reflete a imagem do caminhante, no início da grande jornada, que aparentemente tomaria outra direção a partir de "Carta sobre a usura", no princípio dos anos 60. O estudioso se debruça sobre a "carta do solo" e na geografia montanhosa da palavra vê o efeito das dobras e um novo mito da caverna, o corpo-caverna que denota a presença feminina como simulacro barroco recorrente na obra de Ávila.

O ensaísta vai mirar a face do poeta laureado nesse espelho original, e tomar-lhe a barroquidade como o desdobrar das dobras, "pli selon pli", esgarçada da rocalha que se abre em dobramentos e se refaz em dobraduras, múltiplo uno em permanente alegoria da dobra. Cintila, em fagulhas fulgurantes, a erudição de Anelito de Oliveira. Em Gilles Deleuze foi ele encontrar o conceito de dobra, o "pli" barroco que se multiplica no pensamento de Leibniz. Nas dobras do barroco, aparece então uma linearidade que integra o último ao primeiro Affonso Ávila, constituindo o "monumento" de que fala Antônio Sérgio Bueno ao sintetizar numa palavra o texto de Anelito. Monumento sobre monumento, o estudo e a obra são dobras da criatividade de dois poetas ensaístas, Anelito e Affonso, que se completam nessa tentativa de compreensão do ser e da transcendência por meio da poesia, e do seu desdobrar-se em verbo, e da melancolia, como sentimento barroco de estar em cena no desterro abissal do vasto mundo.

## Chichén Itzá

Elizabeth Rennó\*

À civilização pré-colombiana mais enigmática pertencem os antigos maias, de acordo com as descrições de suas ruínas nas florestas úmidas da Mesoamérica, feitas desde 1840.

A partir do século XVI, vários exploradores, como Frei Diego de Landa, estudaram e visitaram as terras maias, traçando mapas detalhados de suas ruínas, descrevendo Chichén Itzá, a cidade sagrada maia.

Com o evoluir dos anos, as pesquisas se solidificaram, estabelecendo semelhanças com outras cidades maias e descobrindo vários objetos arqueológicos e o Grande Cenote em 1904.

No início do século XX, foram estabelecidas as bases de sua arquitetura, iconografia e a escrita heliográfica. A primeira investigação sistemática foi feita por cientistas do Carnegie Institute, no final da década de 50. Avanços importantes na decifração dos hieróglifos significaram uma revolução no entendimento sobre a cultura e a história dos maias. Os projetos destas escavações e explorações continuam ainda sob o patrocínio do National Archaeological Fund, sob a direção de Peter Schmit.

Chichén Itzá, a cidade dos feiticeiros da água, é a mais famosa cidade sagrada do mundo maia. Fundada por volta de 514 a.C., a cidade foi abandonada no ano de 670 e reconstruída 300 anos mais tarde, quando se tornou o centro da cultura maia e a cidade mais importante do nordeste da Península de Yucatan, México. Sua arquitetura denota influência tolteca, vinda deste povo, através dos Tzáes, feiticeiros, civilização

\* Mestra em Literatura Brasileira. Escritora, ocupa a cadeira nº 21 da Academia Mineira de Letras.

guerreira mexicana anterior aos maias, que ocuparam o território e que lhes trouxeram também a prática do sacrifício humano, entre os anos de 918 e 948.

Seus regulamentos regiam e controlavam região extensa, com ligações e alianças políticas e militares, mercados estabelecidos com várias cidades-estado ao sul e ao oeste; sacerdotes influenciaram os corações e as mentes de seus habitantes.

Há séculos passados, desaparecendo os habitantes de Chichén-Itzá, a cidade permaneceu como testemunho de uma época, com seus edifícios, templos e com o rico legado da cultura.

Jaguares, águias, serpentes, guerreiros e silhuetas de deuses faziam parte desta cultura, sobressaindo Kukulkan, a serpente emplumada (Quetzalcoatl), da mitologia maia.

A cidade de Chichén-Itzá existiu antes da era cristã. Durante o período clássico, por volta de 60 d.C. foi construída e habitada como lugar modesto e simples com o estilo do oeste de Yucatán, Puuc. Com a chegada dos Tzáes adquiriu a grandeza e o poder, a partir do século 9°.

A raça dos Tzáes era Putum ou Chantal Maya, tribos que viajavam por mar. Soldados, conquistadores, eram também comerciantes, cujas mercadorias traziam do México e da Costa Rica, por rotas marítimas controladas por pulso de ferro. Ocupando local equidistante das costas este e oeste, exerceram o domínio com significativa cultura e força política e consequente economia.

Em pouco tempo, as cidades de estilo Puuc decaíram e foram abandonadas.

Chichén Itzá teve o seu declínio e abandono entre 1200 e 1540, redescoberta em 1800 pelos europeus que começaram a escavar e restaurar o local.

Sua influência permaneceu pela memória e as peregrinações ao Sagrado Cenote continuaram. Chichén Itzá exercia o poder religioso e político da região.

Compreendia um centro administrativo, com a grande Praça e todos os seus monumentais edifícios, ocupando área de 6 quilômetros quadrados, no total de 25 quilômetros quadrados em toda a Praça; é sítio

arqueológico visitado hoje. Para a elite, o distrito residencial era composto de palácios, ao redor de praças centrais, decorados com cores brilhantes, em vermelho na sua maioria, possuindo o necessário para o funcionamento, como centro urbano, administração, correio, quadras de jogos, áreas comerciais.

Em 1540, o fundador de Mérida, Francisco Montejo, pensara em erigir a capital de Yucatan no local dessa grande cidade maia.

Os maias dependiam das chuvas para o abastecimento das cidades e para a agricultura; faziam suas oferendas a Chaac, o deus da chuva. Este deus é apresentado com a cara de um réptil, de nariz sinuoso e grandes garras, apresentando quatro aspectos: um para cada ponto cardeal, em estilo Puuc.

Um dos sítios arqueológicos mais impressionantes em Chichén Itzá é El Castillo, a Pirâmide de Kukulkan: dedicada ao sol, com elementos arquiteturais correlatos com a maioria dos números do Calendário Maya. Domina a Grande Praça, com a altura de 30 metros, podendo ser visto de qualquer parte do local. Possui quatro escadarias e uma plataforma na base superior, com o total de trezentos e sessenta e cinco degraus, número dos dias do ano solar. Cada lado alinha-se com um dos pontos cardeais. Cinquenta e dois painéis esculpidos em suas paredes referem-se aos cinquenta e dois anos do ciclo de destruição e reconstrução do mundo, segundo a tradição maia. Em sua orientação norte-sul, alinha-se também com o caminho que leva ao Cenote Sagrado, ritual ligação. O templo superior formado nesta pirâmide possui quatro entradas e um largo pórtico dividido em duas colunas com a forma de serpente emplumada: Kukulkan.

O Castelo representa o calendário solar. Um fenômeno ocorre com a luz e a sombra, no principal patamar, à chegada do equinócio, quando o dia e a noite têm a mesma duração.

Sete triângulos de luz aparecem no exterior do lado norte e juntam-se à cabeça da serpente na base da pirâmide, formando a figura da serpente ondulando: Kulkukan.

Entre as curiosidades da cultura antiga maia, acha-se o Campo ou Jogo da Bola. O campo é o maior da Mesoamérica; mede 168 metros de

largura, limitado por muros altos e, nas extremidades, por templos pequenos. A grande altura, encontram-se anéis de pedra, a sete metros de altura, com relevos de serpentes entrelaçadas, por onde a bola deve passar, sem o auxílio das mãos. A bola deve ser lançada com os quadris, os cotovelos e os pulsos.

O Complexo do Campo da Bola inclui o Templo dos Jaguares, os Templos do Sul e do Norte (chamado de O Homem Barbado); vários símbolos fálicos circundam os muros.

Este tradicional e ritualístico jogo terminava com a decapitação de um dos jogadores, cujo sangue derramado iria fertilizar a terra. Muitas vezes os sacrificados eram prisioneiros de guerra. A dificuldade em participar deste ritual era o peso da bola de borracha compacta, feita a mão, após a retirada da seiva das seringueiras que ali existiam. Os jogadores levavam protetores em seus corpos, nos braços, nos pulsos, no peito e no rosto.

O campo do jogo da bola era construído em lugar alto, que possibilitasse visão ampla aos espectadores, e possuía excelente acústica, sendo seu eco ouvido a grande distância.

Outra construção digna de nota era o Observatório. Também chamado de O Caracol, devido às voltas concêntricas e aos patamares em forma de cobra, que vão até o topo do edifício. Significa o centro da cultura maia no observar e estudar os astros e a Astronomia. Os habitantes de Chichén Itzá queriam desvendar o caminho dos astros para alcançar o coração dos deuses.

A porta de entrada para o inferno e acesso aos deuses era o Sagrado Cenote. Cenotes são lagos subterrâneos em terreno calcário, que ao ceder, descobria as cavernas que os constituíam.

Vários objetos lhes eram oferecidos, como ouro, turquesa, cobre, jade e adornos de lá. 30.000 destes objetos foram recuperados nas escavações. Ali se realizavam sacrifícios humanos. O Sagrado Cenote possuía 60 metros de diâmetro e profundidade de 17 metros.

O Templo dos Guerreiros é outra construção curiosa. Quatro plataformas com numerosas colunas na frente e ao sul. Apresenta vários painéis decorados com figuras humanas, animais: Kukulcan, jaguares, águias devorando corações. Ao lado, as escadas terminam apoiadas por

colunas com imagens de guerreiros, sustentadas por figuras com aspecto humano, os atlantes. À frente uma estátua de Chac Mool. Em uma das colunas, há efígie de Kukulcan, a Serpente Emplumada.

O Grupo das Mil Colunas, compreende colunas com esculturas de pessoas de classe social mais elevada, jovens, guerreiros, sacerdotes, junto a partes decepadas, além de capturados de guerras, membros de elite. É o local com os mais altos pilares construídos pelos maias.

O Ossário é uma pirâmide medindo 10 metros de altura, com sete plataformas e 4 escadarias, cujos lados possuem serpentes emplumadas, usada como templo. É decorada com pássaros, frutos e sementes de cacau. Ali foram encontrados 7 túmulos intatos

Muitas outras edificações, cuja importância histórica e arqueológica para as terras mexicanas é relevante, são encontradas em Chichén Itzá. Mencionamos as seguintes:

A Casa do Veado, com murais decorados. Há um altar na frente da edificação; três salas com tetos abobadados.

A Casa Vermelha, assim denominada devida à sua decoração em vermelho,

Chinchanchob, significa em língua original "pequenos buracos", referindo-se às cavidades no teto do edifício. Possui inscrições hieroglíficas e máscaras de Chaac. Figuras de pessoas reclinadas com aberturas no estômago, como receptáculos para oferendas, uso comum na era tolteca.

Ainda há o Templo das Tábuas, com enfeites de jade e espelhos em seu interior.

O Mercado está localizado ao sul de um grupo de colunas, com vestibulo frontal, um pequeno pátio rodeado por colunas, pilares que sustentam um grande vão.

A Plataforma de Águias e Jaguares, de 4 andares, com painéis com os animais devorando corações humanos. Ao alto, cabeças de serpentes. Há a figura de um homem reclinado segurando uma lança com as mãos, com a cabeça em sentido contrário à direção do corpo e os olhos cercados por discos.

largura, limitado por muros altos e, nas extremidades, por templos pequenos. A grande altura, encontram-se anéis de pedra, a sete metros de altura, com relevos de serpentes entrelaçadas, por onde a bola deve passar, sem o auxílio das mãos. A bola deve ser lançada com os quadris, os cotovelos e os pulsos.

O Complexo do Campo da Bola inclui o Templo dos Jaguares, os Templos do Sul e do Norte (chamado de O Homem Barbado); vários símbolos fálicos circundam os muros.

Este tradicional e ritualístico jogo terminava com a decapitação de um dos jogadores, cujo sangue derramado iria fertilizar a terra. Muitas vezes os sacrificados eram prisioneiros de guerra. A dificuldade em participar deste ritual era o peso da bola de borracha compacta, feita a mão, após a retirada da seiva das seringueiras que ali existiam. Os jogadores levavam protetores em seus corpos, nos braços, nos pulsos, no peito e no rosto.

O campo do jogo da bola era construído em lugar alto, que possibilitasse visão ampla aos espectadores, e possuía excelente acústica, sendo seu eco ouvido a grande distância.

Outra construção digna de nota era o Observatório. Também chamado de O Caracol, devido às voltas concêntricas e aos patamares em forma de cobra, que vão até o topo do edifício. Significa o centro da cultura maia no observar e estudar os astros e a Astronomia. Os habitantes de Chichén Itzá queriam desvendar o caminho dos astros para alcançar o coração dos deuses.

A porta de entrada para o inferno e acesso aos deuses era o Sagrado Cenote. Cenotes são lagos subterrâneos em terreno calcário, que ao ceder, descobria as cavernas que os constituíam.

Vários objetos lhes eram oferecidos, como ouro, turquesa, cobre, jade e adornos de lã. 30.000 destes objetos foram recuperados nas escavações. Ali se realizavam sacrifícios humanos. O Sagrado Cenote possuía 60 metros de diâmetro e profundidade de 17 metros.

O Templo dos Guerreiros é outra construção curiosa. Quatro plataformas com numerosas colunas na frente e ao sul. Apresenta vários painéis decorados com figuras humanas, animais: Kukulcan, jaguares, águias devorando corações. Ao lado, as escadas terminam apoiadas por

colunas com imagens de guerreiros, sustentadas por figuras com aspecto humano, os atlantes. À frente uma estátua de Chac Mool. Em uma das colunas, há efígie de Kukulcan, a Serpente Emplumada.

O Grupo das Mil Colunas, compreende colunas com esculturas de pessoas de classe social mais elevada, jovens, guerreiros, sacerdotes, junto a partes decepadas, além de capturados de guerras, membros de elite. É o local com os mais altos pilares construídos pelos maias.

O Ossário é uma pirâmide medindo 10 metros de altura, com sete plataformas e 4 escadarias, cujos lados possuem serpentes emplumadas, usada como templo. É decorada com pássaros, frutos e sementes de cacau. Ali foram encontrados 7 túmulos intatos

Muitas outras edificações, cuja importância histórica e arqueológica para as terras mexicanas é relevante, são encontradas em Chichén Itzá. Mencionamos as seguintes:

A Casa do Veado, com murais decorados. Há um altar na frente da edificação; três salas com tetos abobadados.

A Casa Vermelha, assim denominada devida à sua decoração em vermelho,

Chinchanchob, significa em língua original "pequenos buracos", referindo-se às cavidades no teto do edifício. Possui inscrições hieroglíficas e máscaras de Chaac. Figuras de pessoas reclinadas com aberturas no estômago, como receptáculos para oferendas, uso comum na era tolteca.

Ainda há o Templo das Tábuas, com enfeites de jade e espelhos em seu interior.

O Mercado está localizado ao sul de um grupo de colunas, com vestíbulo frontal, um pequeno pátio rodeado por colunas, pilares que sustentam um grande vão.

A Plataforma de Águias e Jaguares, de 4 andares, com painéis com os animais devorando corações humanos. Ao alto, cabeças de serpentes. Há a figura de um homem reclinado segurando uma lança com as mãos, com a cabeça em sentido contrário à direção do corpo e os olhos cercados por discos.

Segundo a Professora Nelly Gutiérrez Solana, arqueólogos estudaram durante muitos anos as causas do apogeu e do declínio dos maias e tentaram decifrar o enigma do desaparecimento das cidades maias da zona central, uma após a outra, o fim de suas construções e o abandono em que foram deixadas.

Desde a época da conquista espanhola já se falava das ruínas maias invadidas pela selva.

No século XIX, com a leitura dos escritos nas estelas, foi determinado o ano de 790 d.C. como a data do apogeu das cidades maias. A última estela é de 889 d.C., marca atribuída ao final da era maia da zona central.

Conforme estudos e escavações arqueológicas, determinou-se que um milhão de habitantes desapareceu.

Três evidências foram relacionadas para este estranho declínio: catástrofes naturais, furacões, pragas; efeitos econômicos, devidos à excessiva exploração dos campos e as alterações no sistema social, como as guerras intensificadas em disputas por terras.

A alimentação fora reduzida em vista das poucas colheitas, aumentaram as doenças, várias falhas ocorreram no setor administrativo e no manejo dos recursos naturais.

A zona do norte, no entanto não se viu afetada e teve o seu desenvolvimento e esplendor por vários séculos mais.

Visitar Cancún é usufruir dos benefícios de uma cidade moderna, de intenso turismo, admirar o azul maravilhoso das águas do Golfo do México, com suas faixas de azul de vários tons. Por outro lado, é mergulhar na História antiga de um país que guarda as suas tradições e aprender um pouco sobre o Reino Maia e seus costumes.

A poucos quilômetros de Cancún, está Chichén Itzá, um dos sítios arqueológicos e uma das reservas mais importantes do mundo todo, reconstruída e visitada por arqueólogos e historiadores, em pesquisas continuadas.

Chichén Itzá possui atmosfera única e envolvente. Um sentimento de paz contraditório traz, ao cenário dos feiticeiros das águas, das magias, crueldades e sacrifícios entranhados naquelas

pétreas e enormes construções, o reviver tempos de uma época estranha e antiga que se faz íntima ao visitante.

É extrema a sensação de plenitude em vencer o tempo e ali estar, séculos depois, como testemunha de uma era longínqua e diversa em sua vivência histórica.

#### Bibliografia

Essential Chichén Itzá – One of the New Wonders of the World. Conaculta, National Institute of Anthropology and History. Editorial Verás S.A. Cancún, México, D.F. 2010.

SOLANA, Nelly Gutiérrez. Los Mayas – Historia, Arte y Cultura. Panorama Editorial, S.A. México, D.F. 2008.



## Mariana, cidade das primazias!

Regina Almeida\*

Mariana madrugou na História de Minas como terra de muitos alvoreceres, onde quase tudo nasce ou se faz primeiro. É conhecida e reconhecida como a “cidade primaz”, título que lhe assenta bem e com muita justiça. Mariana é urbe veneranda pela fé, pela história, pela arte, pela cultura, das quais é a grande protagonista mineira.

Se do ponto de vista histórico-político-administrativo coube-lhe ser a primeira vila, a primeira capital e a primeira cidade, do ponto de vista da fé e da religião não lhe faltam primazias. Foi em Mariana que se deu o “primeiro ato formal de religião em Minas Gerais (...)”, na tarde de 16 de julho de 1696, ao assentar o Pe. Francisco Gonçalves Lopes (“o padre Canjica”) a pedra de ara do altar carmelitano, na primeira capela que o bandeirante Salvador Fernandes Furtado erguera junto ao seu descoberto do ouro. Era ao pé de uma fria corrente, que descia dos serros de Ouro Preto para o nascente: a partir daquele dia, teve o nome de Ribeirão do Carmo, pois o sítio era a futura cidade de Mariana”. (José Ferreira Carrato em *As Minas Gerais e os primórdios do Caraça*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1963, p.55).

\* Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais; da Academia Feminina Mineira de Letras; da Arcádia de Minas; da Academia Marianense de Letras e da Sociedade Amigas da Cultura.

E mais. Mariana, sabemos com clareza e segurança documental, foi a primeira diocese de Minas, que abrangia quase toda a área da então Capitania, e a primeira arquidiocese, sob o leme seguro, respectivamente, dos bispos Dom Frei Manoel da Cruz e Dom Silvério Gomes Pimenta. O primeiro, Dom Frei Manoel da Cruz, criou, em 1750, o seminário de Mariana o primeiro e mais importante estabelecimento de cultura religiosa, em Minas. Por ele, passou, praticamente, todo o clero mineiro do período colonial.

Mariana teve (e tem) o primeiro órgão de Minas, o famoso Arp Schnitger, que aqui chegou, em 1752, doado à diocese nascente por Dom João V. É o único exemplar da marca fora da Europa. Por questões burocráticas e de distância, o órgão somente aqui chegou em 1752, já no reinado de Dom José I. Resistindo ao tempo, e sobrevivendo graças às restaurações sucessivas, o órgão de Mariana continua servindo à Igreja e encantando-nos, graças ao talento das organistas, quando dos célebres concertos na catedral, nas manhãs de sextas-feiras e de domingos.

E mais ainda. Mariana tem a glória de ser a primeira cidade planejada de Minas. Mapa muito antigo, hoje no museu do Itamaraty, RJ, mostra-nos a planta da pequena cidade com ruas retas, dispostas vertical e horizontalmente, compondo o elegante xadrez do miolo atual do centro histórico. E muitos detalhes nele se observam: nas ruas e nas praças, igrejas e casas são posicionadas segundo uma tentativa inicial de perspectiva; no entorno, veem-se os ribeirões de tanta história e riqueza com a indicação de pontes, bem como dos caminhos (estradas) de chegada e saída. Uma preciosidade documental de uma preciosa realidade!

Em Mariana, nasceu, viveu, profissionalizou-se na arte do douramento e da pintura o alferes Manoel da Costa Ataíde, o primeiro grande pintor de Minas colonial. Contemporâneo e companheiro de empreitadas do Aleijadinho, Ataíde foi o mestre do pincel, inventor de “cores insabidas” em sua “valente pintura”, que embelezou, com cenas celestiais, o teto de quase 20 igrejas de Minas. Sua obra prima, o teto de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, é criatividade e pura beleza! Coros de anjos

músicos, mulatinhos de cabelos encarapinhados, acolhem, festiva e alegremente, a Madona, também mulata e, por muitos deles, conduzida aos céus. O cenário é tão belo quanto rico; e o conjunto, pleno de harmonia nas cores, nas formas, na composição, é inovador, mostrando a mulatice que nascia vigorosa nas Minas Gerais, cheias de sedutoras escravas negras e apetitosos portugueses de linhagem branca. Foram modelos do mestre a mulata Raymunda do Carmo, sua companheira, mãe de seus filhos e, estes, os filhos, os modelos dos anjinhos mulatos do pintor. Ataíde “soube fazer primeiro”, belamente, sem ser desrespeitoso.

Ainda mais e mais. A primeira edilidade surgida em Minas foi a de Mariana, que ressuscitou em terras mineiras o espírito municipalista do direito romano que não desaparecera do direito português – o município governando-se a si próprio. A câmara tinha, naquela época, o dever de “zelar pelo bom andamento de todas as coisas da cidade: edifícios públicos, chafarizes, ruas e pontes, polícia e economia”. A construção do belo edifício da Câmara iniciou-se em 1768 e concluiu-se em 1798.

Em Mariana foi instalado, em 1962, por obra e graça do saudoso bispo Dom Oscar de Oliveira, o primeiro, o maior e o mais rico museu de arte sacra de Minas, que muito encanta e ilustra visitantes, turistas e estudiosos de arte, dando-lhes oportunidade de conhecerem e apreciarem seu fantástico acervo: bela e rica imaginária brasileira e portuguesa, pinturas de grandes artistas mineiros, ricas alfaias, incluindo belíssimos paramentos, precioso mobiliário dos antigos palácios episcopais, trabalhos artísticos em pedra sabão etc. etc.

Em 1973, foi ainda Dom Oscar o criador do Museu da Música, o primeiro (e único até agora) do Brasil, já inscrito no Programa Memória do Mundo, da UNESCO, título correspondente a Patrimônio Cultural da Humanidade. O precioso acervo está reunido em grandes coleções temáticas entre as quais: partituras de canto gregoriano que datam desde a Idade Média até o pontificado de Paulo VI (1974); manuscritos de compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX (cerca de 500) e composições de bandas de música dos séculos XIX e XX (cerca de 100 manuscritos). O museu celebra agora, em 2013, seu jubileu de rubi (40

anos), com programação que inclui várias expressões artísticas – música, canto, literatura – fazendo acontecer o I INTERARTE MARIANA.<sup>1</sup>

Mais primazias? Sem dúvida que sim. Há muitas outras, aqui não relacionadas, mas as já mencionadas justificam, com sobra, o título de “cidade primaz”, que tanto enobrece e, repito, tanta justiça faz à primeira capital de Minas.

Mariana é a nossa origem. A geratriz da heroica civilização mineira. É o nosso símbolo de fé, de arte, de civismo, de cultura. Os mineiros temos o dever de conhecer Mariana, amar e respeitar sua história, que é a história de Minas, a nossa história. Não nos basta orgulharmo-nos de suas primazias; antes, precisamos conscientizar-nos da sua importância e da responsabilidade que trazem para os habitantes, para os administradores da cidade e para nós, mineiros. São todas elas feitos, conquistas, avanços memoriais do passado. Marcam uma história de lutas, de glórias e de prestígio. Assinalam alvoreceres no campo da fé, da arte, da administração. Deixam claro o papel desempenhado pela Igreja, sobretudo o dos seus grandes bispos, na implantação de uma civilização cristã, rica em arte e cultura, o que lhe tem valido outros títulos honrosos como “Cidade Episcopal”, “Roma de Minas”, “Célula Mater da Sociedade Mineira”.

Mariana não pode esquecer seus luminosos amanheceres culturais, clareando os caminhos de Minas para a fé, para a música, para as letras, enfim, para as artes e a cultura. Há que se lembrarem sempre os marianenses das ideias de liberdade, das expressões artísticas e culturais que aqui despontaram por primeiro e, por primeiro, se converteram em conquistas e avanços pioneiros, desde a época colonial, continuando no período imperial e chegando ao nosso tempo republicano.

O nosso compromisso – dos que nasceram em Mariana, dos que em Mariana vivem e de todos os mineiros que não temos nenhum desses privilégios – há de ser o de ajudar Mariana a continuar, hoje como ontem, “cidade das primazias”!

<sup>1</sup> O I INTERARTE MARIANA teve lugar na cidade, no dia 6 de julho de 2013, sob o patrocínio da Academia Marianense de Letras. Com apresentação integrada de várias expressões artísticas – música, canto, literatura – foi um dos eventos celebrativos dos 40 anos do Museu da Música de Mariana.

## Memórias da minha cidade

Ana Pimentel Romano\*

Eu me lembro bem da minha cidade nos anos 70. Ela era, pra mim, enorme, mas bem conhecida, pois sempre moramos na região central e transitávamos muito, de carro, ônibus, a pé.

Nossa escola, o Einstein, era, literalmente, colada na nossa casa e, digamos, uma extensão dela. Como meu pai, profissional da educação, contribuía voluntariamente nas questões da escola, éramos envolvidos com a comunidade (inclusive nos fins de semana); não raro recebíamos a visita de professores, que se tornavam amigos, e de inúmeros colegas: verdadeiras hordas de crianças em nosso apartamento, desde os melhores amigos, até crianças estilo “esqueceram de mim”: os pais não buscavam, a escola tinha que fechar, e pediam a minha mãe se o menino podia ir lá pra casa esperar “o resgate”.

Morávamos no terceiro, e último, andar de um pequeno prédio. Pra ir pra escola, era só descer correndo as escadas, muitas vezes escorregando pelo corrimão de mármore, quando o sino da D. Isabel, guardiã da porta da escola, já tinha tocado, e tínhamos, eu e meu irmão, literalmente que voar, pra pegar o portão aberto.

A União Israelita, ou “União”, para os íntimos, era o clube que frequentávamos nos fins de semana. Clube e escola funcionavam no mesmo lugar. A enorme piscina azul podia ser vista da janela do meu

\* Graduada em Comunicação Social, pós-graduada em Cinema. Trabalha em Projetos Sociais.



quarto. Ali passamos inúmeros dias, soltos, nadando e brincando por horas.

No "salãozão", como chamávamos o grande auditório com palco, coxia e tudo, é que vi, assombrada, pela primeira vez, senhores já bem idosos, marcados na parte inferior do antebraço com um enorme número, terrível memória dos campos de concentração. Estes haviam escapado do terror, e lá estavam, tranquilos, jogando cartas enquanto o tempo passava devagar.

Muitas histórias aprendi nos dez anos de Einstein: ali fui alfabetizada, aprendi sobre a cultura e história judaicas e, sobretudo, a amar o povo judeu como uma extensão de mim mesma. A deliciosa comida, simbólica e milenar; as épicas histórias da Bíblia, as festas típicas, o hebraico, os feriados, inúmeros, judaicos e cristãos, a bandeira de Israel, e, finalmente, um jeito criativo, questionador, e quase anárquico de ensinar, em plena ditadura; tudo isto ficou gravado em mim em profundas camadas do meu coração para sempre.

Bem, mas saindo da escola para a cidade. Nos fins de semana, com nosso pai de folga, e um permanente espírito explorador, ampliávamos nosso círculo de abrangência.

O centro de Belo Horizonte era uma delícia. Coisa boa era assistir às matinês no Cine Jacques, Acaiaca ou Pathé. Ao lado do Cine Jacques, o lanche no Ted's fechava o passeio com chave de ouro. Na praça da Liberdade já existia o Xodó, com a melhor batata *chips* do mundo, num formato quadriculado que nunca mais vi. Meu pai gostava tanto das matinês que era capaz de ir sozinho até para assistir Tom e Jerry ou Carlitos. Ele dava gargalhadas tão altas que eu e meu irmão nos abaixávamos na cadeira morrendo de vergonha.

Veza por outra passeávamos no Mercado Central, e minha diversão predileta era observar o colorido movimento das lojas e pessoas, através do recorte das grades instaladas no chão do piso do estacionamento.

A Praça da Liberdade era território de pais e crianças. Ali aprendi a andar de bicicleta e brincávamos de sermos arrastados nas folhas das palmeiras que caíam na alameda principal.

Quando as chuvas começavam, a Avenida Afonso Pena ficava linda de noite, refletindo no asfalto molhado as luzes coloridas de Natal. Cada ano era uma decoração. Hoje pensando, acho que a decoração era meio "brega", mas eu achava linda. Subir e descer a avenida de carro era nosso "caminho da roça."

Outra coisa que eu fazia muito era ver a cidade deitada no carro. Os trajetos mais conhecidos, como da nossa casa à casa da vovó, na ida e na volta, eu podia adivinhar, apenas olhando o alto dos prédios e o céu. Eram trajetos aéreos da cidade, que até hoje guardo na memória.

No início do ano letivo, todo ano, minha mãe me levava pra fazer um sapato ortopédico. O sapateiro colocava meus pés em cima de um papel de mercearia, e fazia seu contorno com uma caneta, o que dava muita cosquinha. Este procedimento durou anos. Meu pé continuou chato, mas eu me diverti muito com aquilo e fiquei com uma memória bucólica do assunto.

Outra sapataria que frequentávamos era A Balalaika, na Avenida Afonso Pena, no centro. Acho que ninguém, exceto eu e minha mãe, deve se lembrar disso. O atendente era o filho do dono, que nos tratava sempre com o máximo de decoro e educação.

Roupa, fazíamos em costureiras. Como tenho saudade disso. Elas passavam o dia em nossa casa, fazendo várias peças para a família. Quando fui crescendo, passei a escolher os tecidos e desenhar os modelos, em cada detalhe, o que era um exercício de arte e uma grande diversão. Uma de nossas costureiras mais frequentes, Balbina, costumava fazer roupas maiores que a medida, e quando a gente reclamava, ela simplesmente dizia: "É só você por um *brochinho* aí, que fica ótimo." Que cara de madeira!

Belo Horizonte cresceu. Hoje, vista do alto, nem a reconheço. Moro fora da cidade. Circulo numa pequena parte da cidade, não sei muito do resto. Vejo pessoas com caras fechadas e, em alguns pontos, várias "tribos urbanas". O espaço público não pertence mais a seus habitantes. Todo mundo anda de carro, vidro fechado, a violência aumentando. É difícil hoje soltar uma filha adolescente para andar sozinha, como eu fiz toda a vida.

A memória que meus filhos terão da cidade será totalmente diferente da minha. Diferente da do meu pai, que se mudou pra cá nos anos 1950, vindo do interior para estudar, e “vencer na vida”.

Mais diferente ainda da memória do meu avô Pimentel, que veio para a capital em 1933, começou a dirigir aos 13 anos, quando havia, pasmem, apenas 7 carros em toda a cidade, apenas um guarda de trânsito e um posto de gasolina, este, pensavam, fadado a falir por falta de clientes.

Ou minha avó Dina, que se formou no mesmo ano no Conservatório, em piano e canto, e fundou a primeira orquestra de mulheres de Belo Horizonte.

Sim, a cidade mudou. Temos mais recursos, mas muito mais limitações. O simples deslocamento de um lugar a outro se tornou um caos. É o que chamam de desenvolvimento.

Tenho vergonha de dizer a meus filhos que eles não podem andar a pé pela cidade. O espaço público não é seguro. Quem sabe um dia. Quem sabe noutro lugar. Nossa relação com a cidade não é mais de intimidade.

Pulamos de um a outro lugar seguro. Alguns, verdadeiros “condomínios de seguranças máxima”. Eu prefiro andar a pé. Observar o tempo, as pessoas. Respirar o lugar. Ainda não perdi a esperança.



## Rosa na estrada

*Napoleão Valadares\**

Quando a Associação dos Urucuianos em Brasília elegeu Guimarães Rosa seu patrono, deu-nos na telha promover uma conferência sobre o escritor dos gerais. A escolha recaiu na pessoa do tio de Guimarães Rosa, o professor Vicente Guimarães, que morava no Rio. Dito e feito. Convidamos o professor, ele topou, e foi um grande evento o daquela noite no Centro de Convenções.

Pouco depois, veio morar em Brasília nada menos do que um filho do professor, o moço Vicente Guimarães Júnior, que nos procurou e informou que aqui se encontrava também outro parente, colega de infância e grande amigo de Guimarães Rosa, que muito podia falar sobre o escritor cordisburguense. E não precisou muita conversa para que combinássemos e fôssemos ter com esse parente, Francisco Guimarães Moreira, conhecido como Chico Moreira.

Fomos Vicente Guimarães Júnior, Alan Viggiano, Marlan Rocha e eu. No elevador, Marlan ia brincando: – Pois é, eu com esta cara de índio e este gravador na mão, vão achar que sou o Juruna. O moço Vicente perguntava a Alan se dava para escrever uma crônica ou qualquer coisa sobre aquele encontro. Alan, quase calado, doido para ouvir os casos do sertão. E eu, cá comigo, pensando: Se ele não escrever, eu escrevo.

\* Escritor, da Academia Brasiliense de Letras (cadeira nº 14).

No que a gente entra, a surpresa. A casa era de D. Elza, minha conhecida, mulher do deputado João Herculino, filha de Chico Moreira. Sabendo ao que vínhamos, chamaram o velho Chico, homem alto e louro, que não se fez de rogado. Foi contando o caso da viagem que Rosa fez pelo sertão, montado na mula Balalaica, tangendo boiada. A viagem, em maio de 1952, tocando umas duzentas reses da fazenda Sirga para a fazenda São Francisco, durou uns nove dias.

Dos peões, Manuel Nardi, o Manuelzão, era capataz. Zito, por nome João Henrique Ribeiro, e mais Santana, Bindóia, Gregório, Sebastião de Jesus. Na culatra, um peão especial, o Dr. João Guimarães Rosa, que Chico chama de Joãozito e que tinha um gibão com bolsos, onde guardava a caderneta de notas, querendo sempre saber o nome de tudo quanto era lugar. De noite, à luz da lamparina, passava a limpo o que escrevia no correr do dia.

Chico, bem velho, ouvindo mal, dá uma risada e conta mais, lembrando. Na viagem, deitaram-se à sombra duma árvore, para bom descanso. Zito soltou a tropa, assim perto, dando lombo. Rosa dormiu e parecia sonhar (podia estar sonhando com o sertão “do tamanho do mundo”, como ele disse em *Grande Sertão: Veredas*). Com pouco, acordou num pulo. Balalaica, que estava por perto, espantou-se e correu. Lá vai Zito atrás da tropa...

Mais coisa? Chico Moreira acaba por nos mostrar outra estrada: Pedro Moreira Barbosa, seu primo, médico de Belo Horizonte, esse é que muito sabe sobre Joãozito.



## Notas dispersas

Fábio Lucas\*

Reúno adiante fragmentos de escritos sobre a criação literária e sobre os sacrifícios e benefícios do autor. Integrarão a obra em que refletirei acerca da contextualização do escritor brasileiro, vítima do setor público, que o desmerece, degrada e omite, como do setor privado, que o explora e fraudas seus direitos.

### 1. A dor da escrita

Ser escritor é aspiração de muitos, mas conquista de poucos, pois requer dedicação constante, renúncia e sofrimento. Há uma sombra de mistério a encobrir a vocação da escrita.

(Trecho da recepção de Ronaldo Costa Couto na Academia Mineira de Letras, a 16 de abril de 2009).

### 2. Sonetos melancólicos

Perante a obra *O cirurgião de Lázaro* (Rio: Contra Capa, 2010) de Nauro Machado: edição marcada pela beleza gráfica e pelos desenhos

\* Professor, escritor, crítico literário, com vários livros publicados. Da Academia Mineira de Letras (cadeira nº 22).

No que a gente entra, a surpresa. A casa era de D. Elza, minha conhecida, mulher do deputado João Herculino, filha de Chico Moreira. Sabendo ao que vínhamos, chamaram o velho Chico, homem alto e louro, que não se fez de rogado. Foi contando o caso da viagem que Rosa fez pelo sertão, montado na mula Balalaica, tangendo boiada. A viagem, em maio de 1952, tocando umas duzentas reses da fazenda Sirga para a fazenda São Francisco, durou uns nove dias.

Dos peões, Manuel Nardi, o Manuelzão, era capataz. Zito, por nome João Henrique Ribeiro, e mais Santana, Bindóia, Gregório, Sebastião de Jesus. Na culatra, um peão especial, o Dr. João Guimarães Rosa, que Chico chama de Joãozito e que tinha um gibão com bolsos, onde guardava a caderneta de notas, querendo sempre saber o nome de tudo quanto era lugar. De noite, à luz da lamparina, passava a limpo o que escrevia no correr do dia.

Chico, bem velho, ouvindo mal, dá uma risada e conta mais, lembrando. Na viagem, deitaram-se à sombra duma árvore, para bom descanso. Zito soltou a tropa, assim perto, dando lombo. Rosa dormiu e parecia sonhar (podia estar sonhando com o sertão “do tamanho do mundo”, como ele disse em *Grande Sertão: Veredas*). Com pouco, acordou num pulo. Balalaica, que estava por perto, espantou-se e correu. Lá vai Zito atrás da tropa...

Mais coisa? Chico Moreira acaba por nos mostrar outra estrada: Pedro Moreira Barbosa, seu primo, médico de Belo Horizonte, esse é que muito sabe sobre Joãozito.



## Notas dispersas

Fábio Lucas\*

Reúno adiante fragmentos de escritos sobre a criação literária e sobre os sacrifícios e benefícios do autor. Integrarão a obra em que refletirei acerca da contextualização do escritor brasileiro, vítima do setor público, que o desmerece, degrada e omite, como do setor privado, que o explora e frauda seus direitos.

### 1. A dor da escrita

Ser escritor é aspiração de muitos, mas conquista de poucos, pois requer dedicação constante, renúncia e sofrimento. Há uma sombra de mistério a encobrir a vocação da escrita.

(Trecho da recepção de Ronaldo Costa Couto na Academia Mineira de Letras, a 16 de abril de 2009).

### 2. Sonetos melancólicos

Perante a obra *O cirurgião de Lázaro* (Rio: Contra Capa, 2010) de Nauro Machado: edição marcada pela beleza gráfica e pelos desenhos

\* Professor, escritor, crítico literário, com vários livros publicados. Da Academia Mineira de Letras (cadeira nº 22).

dramáticos de Lucas Sargentelli; marcada ainda por um eu poético abismado na contemplação da dor de existir, fulminado pelo balanço dos insucessos. Tudo isso em sonetos impecáveis, a serem lidos em voz alta, de um só fôlego. Pois se trata de composições inteiriças, talhadas pela maestria do engenho e da arte do poeta. Você percorre uma trilha que já foi de Augusto dos Anjos e ousa, às vezes, imagens macabras e, em certos momentos, enfia-se pelo desvio grotesco. Tudo a fim de proclamar ora o sentimento da perda, ora a espera do ponto final. Augusto dos Anjos, Jorge de Lima e você. Três sonetistas da inquietação da forma e do conteúdo, três vozes soluçantes.

(Trecho de carta ao autor, reproduzido na orelha da obra *Província: o pó dos pósteros* – São Luís, 2012).

### 3. A Arte e seu Repentino Clarão

A Arte se põe do lado do saber rigoroso, instrumento de emancipação do ser humano, ato de libertação. Não se confunde com a falsa consciência, impregnada de intenções hedonísticas e libidinosas. Portanto, vítima e prisioneira dos prazeres oferecidos pelo ilusionismo da indústria cultural, matriz da produção de objetos *kitsch*, vicários.

Nada tem a ver com a expansão do consumismo, esse mecanismo insaciável do vanguardismo de fachada.

O vanguardismo pressupõe a prevalência da competição, é incapaz de entender o aspecto desinteressado da Arte como valor do sujeito e razão de sua hegemonia. Tem vocação autoritária, é fruto de uma situação relacional do competidor que, em confronto com o outro, o desafia e se propõe excluí-lo. Com a passagem do tempo, o vanguardismo padece inexoravelmente da morte súbita. Pois padece de vício de origem, orgânico.

A proposta açucarada da Arte, para fim de aguçar a tentação do prazer, associada à lei do menor esforço, tão sedutora para a massa ingênua,

encaminha-a para a arena do mercado, campo aberto. Aos mecanismos de compra-e-venda, subordinada ao princípio da quantidade.

Quando o produto artístico sublinha a qualidade e faz preponderar o valor de uso, vertical, diferente no mais das vezes do valor de troca, horizontal, escapa da morte súbita com que o mercado pune efêmeras ilusões da moda.

No dizer de Adorno, a utopia baseia-se num “pacto com o fracasso” (apud *Da Teoria Crítica e seus teóricos*, de Stephen Eric Bronner (Campinas, SP, 1997, trad. de Tomás R. Bueno e Cristina Meneguel, p. 230). Com isso, o pensador deu um tiro de morte na dialética ou na velha noção do movimento construtivo.

Os véus da ilusão (a fantasia) encobrem a estrutura da repressão entremeada na indústria cultural. Os prazeres do espetáculo, de duração instantânea e morte súbita, disfarçam os princípios de dominação subjacente à película ilusionista. Na cadeia produtiva dos prazeres da sociedade consumista, o primeiro elo está encadeado nos interesses cumulativos da riqueza. A consciência ingênua absorve a autoescravização inerente ao processo reificador como ato de liberdade, como desabrochar da própria autonomia. Crê ardentemente no exercício livre do arbítrio.

Mas a Arte evidencia o que Stendhal chamou de “*promesse de bonheur*” (apud Stephen Eric Bronner, p. 230). Não se equipara ao que Sartre definiu como “paixão inútil” (espécie da “esperança cega” que Prometeu, segundo Ésquilo, inscreveu no coração do homem).

### 4. Perda e Sobrevida

As pessoas que morrem conduzem no seu esquife um pouco de nós. A morte dos amigos defrauda o patrimônio afetivo que constituímos ao longo dos anos. Não há restituição para esse gênero de perda. A lição inexorável da morte nos coloca sempre diante da nossa fragilidade, nos torna pequenos e todo o Universo que se nos afigura imenso se nos

apresenta insignificante. Os entes sepultados só conservam o direito de serem ressuscitados em nossa lembrança. Tomamo-nos um eco de sua presença já extinta. Transfere-se para nós sua capacidade de sobrevivência. Somos responsáveis pelo seu retorno ao mundo.

(Abertura do pronunciamento sobre a morte de Israel Dias Novaes)



## Canastra

*Yeda Prates Bernis\**

*Para Ney, meu marido  
Bartolomeu Campos Queirós, irmão  
Zilah Macedo de Miranda, irmã  
José Bento Teixeira de Salles, amigo  
(in memoriam)*

Eram quatro cartas,  
canastra real:  
três reis e uma rainha  
agasalhando corações  
refletindo luz  
iluminando a todos  
pela vibração de amor  
pela doação sem pausa.  
Três reis e uma rainha de ouro.  
Quatro cartas  
que o vendaval arrebatou  
para sempre  
de minhas mãos.

\* Poetisa com vários livros publicados. Da Academia Mineira de Letras, cadeira nº 6.

## Cheiro verde

*Myrtes Licínio\**

Quando o pai caiu do cavalo, foi para a cama, parou de trabalhar e eles ficaram mais pobres. Pobres como Jó; quase de mendigar.

Agora, um conterrâneo dá notícia deles (constato que não houve na minha terra ninguém mais feliz). Conta o presente – em mim estua revulso o passado. Lembra-me Sá Lina, cada manhã passeando a vassoura de folhas verdinhas pelo chão de terra batida dos três cômodos só (cozinha e dois quartos). Rac... rac... rac.... o cheiro de assa-peixe a recender mais a cada vassourada... Eu, após o chocolate, indo para lá cheirar verde. Quase sempre provava gostoso um feijão com angu no prato esmaltado, ia às frutas do mato que os meninos traziam, e eu ficava aguada quando comiam paçoca na cuia, que eu fora proibida de aceitar. Um pouco mais de vivência e pediria: “Deixe que me alimente de infância, mamãe!”

Apoiada numa rústica bengala, costumava aparecer uma preta centenária, que pedia para acender o pito nas brasas do fogão. Assentava no banquinho da cozinha e ali se acomodava, gratificando as crianças com sua presença matinal. Perguntávamos todos ao mesmo tempo:

- Sá Sinhana, onde a senhora foi?
- Em São Domingos.
- Que dia?
- Fui ontem e voltei antonte.

---

\* Escritora, da Academia Feminina Mineira de Letras.

Nas mãos escuras e secas, nada. Muito menos guloseimas. Maliciosamente, especulávamos:

- O que que a senhora trouxe pra mim?

- Meia melancia, um pedaço de rocambole, uma goiaba de vez, um saco de pipoca...

- Então quéde eles?

- Eu comi.

Era sempre o mesmo diálogo as mesmas risadas. Depois, um Deus nos acuda de anjos em correria.

Nítido em minha mente e meus olhos, como se tivesse sido ontem, o casebre de barro, taipa limpinha e cheirosa ao lado de nossa casa ajanelada. Eu ficava pensando que os humildes não moravam todos lá na praia, onde a cidade tinha principio ou fim num bambual.

Sá Lina era figura principal no preparo da meia-banda de capado que o papai comprava, sempre presente nos dias de fornada de bolos, brevidades, cubus, que, verdade se diga, serviços maiores e periódicos não se faziam sem ela. De tardinha, acabada a tarefa, saía levando o pagamento mais carnes ou açúcar, e falava aos quatro ventos que sem mamãe, seus filhos não sobreviveriam.

Jogos e brincadeiras aos sábados eram lá em casa; brincávamos umas dez crianças, na suprema felicidade da inocência.

Blusa desengonçada, toda largona, dobras no pulso da manga, Tude escondeu-se atrás do balaio, no quarto de passar roupa. À pergunta: "Por que a Tudinha esta na berlinda?", eu respondia:

- É porque todo dia ela vai no pasto apanhar galhos pra fazê vassoura.

Uma menina do Largo das Cavalhadas repetiu o que ouvira a adultos:

- É porque... o defunto era mais gordo.

Quando foi a vez do Zico, eu falei:

- É porque ele vai no grupo com um pé calçado outro descalço.

A menina rica:

- A Rúbia falou que ele sempre acha jeito de ter bicho de ter bicho de pé ou estrepe por econômia.

Todos corrigiram:

- Economia, bobona.

Zico só tinha sete anos e chorou. Depois disso, a Tude sempre sugeria brincar de "estátua", "chicotinho queimado", "comprar fita", qualquer coisa, contanto que não fosse "berlinda".

Quando se deu o desenlace esperado no casebre, a família mudou-se para a roça materna. Iam caminhar duas léguas ou mais. Olha que o calor de fevereiro na minha terra é fogo mesmo! Ao passar com seus trastes, pararam em nossa porta para as despedidas. Busquei minha sombrinha nova e linda, e sem autorização alguma entreguei-a a Tude.

E quando menos espero, notícias de todos, de cada um. Viemos pra Belo Horizonte; dois anos depois foram para Juiz de Fora.

A Tudinha aos quatorze anos começou a costurar, e com que vocação! Bonita não ficou, mas ao completar dezenove anos, ficou noiva de um rapaz solicitado por moças de classe e até lindas, que indo tratar de assuntos de mãe com a costureirinha, perguntou-lhe:

- Não acha que vai melhor no seu pescoço um colar do que uma fita métrica?

Casadinha e feliz, Tude, que vendia café coruja medido em latinhas de azeite, atualmente costura quando quer e porque gosta.

O Amílcar está bem de vida; bastante aplicado aos estudos, foi bem sucedido num concurso para o Banco do Brasil. Sá Lina, viúva, mora com ele no Rio. Conforto de pisos atapetados, prataria, quadros nas paredes.

Destino de quem de porta em porta vendia os peixinhos que ia pescar tão longe, no Rio Chopotó, às vezes em dias frios de rachar. Primeiro dinheiro ganho com o suor do rosto. Mas sabia que o Chopotó, cantando sobre cascalhos, correndo entre beiras umbrosas, na ilusão de um verde carregado, era nascente do Rio Doce; era promissor de fertilidade e riqueza.

Lá pelas tantas parou com seu cestinho, cheio de fantasias. Perguntei então:

- Milquinho, e se você abrisse a barriga desse peixe grandão e achasse um anel de brilhantes, hein?

O Zico formou-se em Medicina em Belo Horizonte, especializou-se nos States e compete hoje com os melhores do Rio.



As crianças do casebre, os quatro irmãos, um por um tiveram sorte – a que era de chupeta e colo ficou a mais linda, assina um sobrenome importante no comércio de têxteis.

Eu, pra mim... – podem rir – acho que foi influência da vassoura que cada manhã, sem os moradores perceberem, impregnava de esperança os três cômodos só.



## Canto de amor ao “Benjamim”

*Zanoni Neves\**

*A relíquia faz cem anos*

Bem-amado  
bem-aventurado

bendito  
benquisto  
bem-vindo  
bem-visto

bem-bom  
bem-sonante.

bem te vi,  
meu benquerer,  
meu bem/jamim.

\* Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais.

## Arte e realidade\*

J. Guimarães Alves\*\*

A mais persistente das indagações estéticas de nosso tempo tem sido, sem dúvida, a que diz respeito à relação entre a arte e a realidade. Todos os casos de incompreensão artística, quando não decorrem de uma autêntica incapacidade de sentir e pensar, têm suas raízes nos errôneos conceitos referentes àquela relação. Para muitos, apresentam-se como um só problema a relação entre a arte e a realidade e a relação entre a arte e a vida. Em verdade, porém, aí estão dois problemas distintos, cada qual exigindo um exame diferente e contendo elementos próprios e característicos. A confusão origina-se do fato de não ser possível abordar o problema da arte e da realidade sem possuir um seguro conceito da arte e sua relação com a vida, pois esta relação antecede aquele problema, como é óbvio, no tempo e no espaço.

Há duas classes de fenômenos que nos conduzem a uma compreensão verdadeira da arte em face da vida e em face da realidade: – a necessidade e a transposição. Ambas estão de certo modo entrosadas mas agem distintamente e em etapas diversas. Um acordo quase geral existe quanto ao primeiro ponto; quanto ao segundo, é do desconhecimento de sua evidência que resulta a mais melancólica das incompreensões, a

\* Texto publicado na revista *Nenhum* (julho de 1947).

\*\* Jornalista, escritor, ex-diretor da Imprensa Oficial e ex-secretário de Redação do jornal *Estado de Minas*. Nasceu em 1910 e faleceu em 1992, em Belo Horizonte.

incompreensão artística, da qual se originam todas as tendências retrógradas e servis ainda observáveis nas atividades artísticas de nossos dias, ora por simples ausência de espírito de pesquisa, ora por pura incapacidade.

A arte não é fenômeno isolado e nisso concordam quase todos os autores. Provém de uma necessidade tanto do meio social como do próprio indivíduo. Pode não visar um fim útil, mas é necessária. "O útil" diz Jean Delville em *A liberdade criadora do artista*, é a coisa correspondente às necessidades passageiras; o necessário é o que corresponde ao que é eterno no homem".

A criação artística resulta, individualmente, de um estado de tensão que procura libertar-se. O próprio artista nem sempre se dá conta do processo de criação que nele se desenvolve. O impulso inicial vem do pré-consciente, ou subconsciente, zona de vida informe e profunda, fecundado pelos instintos e pelas paixões, sujeito a condicionamentos, antes de atingir o nível da consciência clara. A necessidade do meio social faz surgir no indivíduo um impulso e o indivíduo dele se liberta por meio de uma expressão artística condicionada a sua própria experiência vivida que, por sua vez, "é elemento de uma cultura, encadeada com a história dessa cultura e com a história do povo respectivo". (L. Adam, *Primitive Art*). Torna-se claro, portanto que é a necessidade ambivalente o fato de ligação entre a arte e a vida. O processo de elaboração artística, por seu turno, torna evidente que a relação entre a arte e a realidade se reduz, em última análise a um fenômeno de transposição.

Como decorrência do processo de elaboração artística, temos que a realidade em si mesma e a realidade na arte são realidades diversas e autônomas. Por muito que se assemelhem jamais chegarão a se confundir; por muito que se diferenciem jamais deixarão de ser o signo comum que as relaciona: - o processo da transposição. A realidade na arte será, assim, realidade transposta.

O processo de transposição que resulta na obra de arte segue um curso que, em suas minúcias, ainda é misterioso para nós. Conhecemos-lhe as linhas gerais, mas ignoramos-lhe as circunstâncias mais específicas. Os

próprios artistas, quase sempre preocupados em criar e não em interpretar suas próprias criações, deixam de nos dar indícios que poderiam nos levar a uma compreensão mais ampla. É a análise crítica dos fatos artísticos que, nesse particular, conduz a melhores resultados.

Picasso tocou em cheio no problema da arte e da realidade mas fê-lo em termos que, embora lançando muita luz sobre o fenômeno, não o explicam totalmente. Falou em *natureza* e arte quando se percebe claramente que ele queria se referir a *realidade* e arte, pois a realidade pode não estar situada no plano da natureza tal como a compreendemos objetivamente, pode estar além da natureza, ser uma realidade subjetiva, como a realidade onírica, ou pode mesmo ser uma realidade antinatureza.

Em todos esses casos não deixará de ser a realidade em si mesma, que se relaciona com a arte através do processo de "transposição artística". Os conceitos de Picasso referem-se articularmente à pintura, mas é certo que também valem como conceitos de estética geral. Sua experiência é algo de muito valioso: "Compreendi que a pintura tinha um valor 'intrínseco' independente da reprodução real do objeto. Perguntei-me se não havia de representar os fatos como a gente sabe que são, em vez de como a gente os vê. Já que a pintura tem sua beleza própria, podia-se criar uma beleza abstrata contanto que continuasse sendo pictórica... Há pintores que transformam o sol em uma mancha amarela, mas também há os que, com a ajuda de sua arte e de sua inteligência, transformam em sol uma mancha amarela. Natureza e arte são dois fenômenos perfeitamente dissímeis". (Pablo Picasso, *Carta Abierta*)

No caso particular da pintura é que o "processo da transposição artística" apresenta o campo mais amplo para a diferenciação entre os indivíduos. Nenhum artista se comportará diante da realidade do mesmo modo que outro. Dos primitivos aos modernos, passando pelas várias fases compreendidas entre esses dois pontos de referência, a pintura tem sido uma realidade sempre diversamente transposta. Inútil querer procurar nessa realidade o domínio absoluto da realidade em si mesma. Pelo contrário, pintores de uma mesma fase histórica, submetidos aos mesmos condicionamentos do mesmo meio-ambiente social, dotados da mesma capacidade de domínio dos meios e da técnica, sempre trataram os

mesmos fatos de maneira muito diversa. Admitida essa verdade essencial, por que, pois pretender estabelecer uma cota de liberdade criadora que não deve ser ultrapassada? Tal "cânon", mero "tabu" prevalecente nos conformados e menos avisados, vai de encontro a tudo que se pode constatar, não só no processo de criação artística, como no conjunto das realizações artísticas acumuladas no curso da história da humanidade. Nem pode resistir a uma análise porque lhe falta o caráter universal de verdade. Cada povo o tem apresentado de modo diferente em cada fase de sua cultura e de sua civilização; seus limites variam de um povo a outro.

Já constatava Ortega y Gasset em um ensaio datado de 1910 ("Adam em el Paraiso", em *Mocedades*), que a "realidade ingênua é para a arte puro material, puro elemento. A arte tem que desarticular a natureza para articular a forma estética". E prossegue: "Pintura não é naturalismo – seja o impressionismo, o luminismo, etc. – naturalismo é técnica, instrumento da pintura. O meio de expressão desta não se reduz às cores; o natural, o modelo, o assunto, as coisas, em uma palavra, não são fins ou aspirações da pintura, senão meios simplesmente; material como o pincel e o óleo". E a arte de todos os tempos confirma Ortega y Gasset.



Cinema



## Dois pilares do documentário

Paulo Augusto Gomes\*

Marcel Ophuls descende de uma nobre linhagem cinematográfica. Seu pai é ninguém menos que Max Ophuls, nascido judeu na Alemanha e tendo feito carreira internacional iniciada em seu país, antes do nazismo. Já era um autor respeitado de grandes obras-primas como *Liebelei* (Galanteio), baseado em Arthur Schnitzler. Mas a irresistível ascensão nazista fez com que abandonasse seu país e buscasse trabalho em outras partes da Europa. Foi assim que dirigiu longas-metragens na França, Itália e Holanda nos anos 30.

Mas já tinha um filho, Marcel, nascido em Frankfurt – e a situação tornava-se cada dia mais perigosa, razão pela qual buscou abrigo com a família nos Estados Unidos. Passou cerca de dez anos em terras americanas, tendo lá realizado quatro ou cinco filmes, todos de excelente fatura. De volta à França, lá rodou aquelas que possivelmente sejam suas obras mais famosas, as últimas de sua brilhante carreira, que vão de *La Ronde* (novamente baseado em Schnitzler) a *Lola Montès*.

Sendo filho de um mestre, não deve ter sido fácil para Marcel Ophuls tomar a decisão de seguir os mesmos passos do pai. Sobretudo porque o início deu-se na área da ficção: um dos episódios para o longa-metragem *O Amor aos 20 Anos*, que lhe foi conseguido por François Truffaut, e

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

uma isolada comédia, *Peau de Banane*, com Jean-Paul Belmondo e Jeanne Moreau, que não provocou maiores entusiasmos.

A primeira metade da década de 60 chegava ao fim quando Ophuls, então já trabalhando como documentarista para a televisão, decidiu partir para uma experiência arrojada: a visão do colaboracionismo na França, durante os anos de ocupação alemã. Era um assunto tabu, até então enfocado com cuidado para não ferir susceptibilidades. Nascido na Alemanha, ele tornou-se cidadão francês e foi nessa segunda pátria que teve sua formação cultural. Sentiu-se no dever de investigar e reportar essa mancha na história da França – e tomou como referência uma cidade do interior francês de característica industrial, onde os alemães foram muito presentes: Clermont-Ferrand. Essa seria a base para o seu estudo.

A partir daí, foi à luta. Pesquisou intensamente em arquivos, bibliotecas e museus, recolhendo todo o material audiovisual possível, quase sempre atualidades cinematográficas de várias procedências. Estabeleceu uma lista de nomes de que era preciso colher depoimentos, conhecer sua versão dos fatos, procurar entender o que os levou a agir como agiram. O resultado de tudo isso foi um filme-mamute de mais de quatro horas de duração, a que Ophuls chamou *Le Chagrin et la Pitié* ou, em uma tradução aproximada, *A Dor e a Piedade*.

O lançamento do filme provocou previsíveis constrangimentos e muito mal-estar em certos meios. O comportamento que marcou toda uma geração encontra-se registrado de forma implacável. Muitas vezes, cuidados tornam-se desnecessários quando franceses que se aliaram aos alemães dominadores vêm a público admitir que agiram como agiram e tinham bons motivos para isso. Mas há, claro, aqueles que não desejam falar diante de uma câmera, agindo de forma rude ao negar qualquer palavra aos entrevistadores. Ophuls é incisivo nas suas perguntas, mas não nega a palavra a ninguém; conseqüentemente, há mais de uma versão para os fatos narrados. Os temas não poderiam ser mais polêmicos: xenofobia, antissemitismo, submissão ao inimigo.

Se visto unicamente do ponto de vista estético, *Le Chagrin et la Pitié* pode acabar sendo um desapontamento. Afinal, grande parte da sua metragem é composta por depoimentos de pessoas, umas mais célebres,

outras anônimas, diante dos quais a câmera está imóvel. Alguém fala, é contestado pelo depoente seguinte e apoiado por um terceiro. A montagem seleciona os pontos polêmicos de cada fala e por fim os planos são reunidos na ordem desejada. Mas nem cada imagem tem algo de especialmente belo a exhibir, nem sua edição provoca uma sensação estética no espectador.

O que dá força ao filme é a sensação de história sendo posta a nu diante de nossos olhos. Algumas imagens são evidentemente fortes e, por isso, explicam aspectos mais cruéis dessa análise constrangedora. De modo geral, não nos impressiona a beleza, mas a força dessas imagens. Pois que são imagens sonoras, o que é dito é parte intrínseca delas, assim explicando o motivo do seu interesse.

O espectador comum, é claro, não se sente tão relaxado diante de uma tenaz vontade de esmiuçar o passado recente. O próprio filme se encarrega de deixar isso claro, ao mostrar como certos depoimentos apresentam uma característica de inquietude por parte daqueles que os dão. Vê-se que estão bastante tensos e que o assunto não lhes provoca boas lembranças.

*Le Chagrin et la Pitié* é dividido em duas partes de aproximadamente duas horas cada: a primeira se chama *O Colapso* e a segunda, *A Escolha*. São igualmente impactantes e belas. Antes de mais nada, mostram como o século XX foi o século do desenvolvimento das comunicações e como isso influiu para que tenhamos uma visão mais franca e clara do que foram duas guerras mundiais. O filme de Ophuls vai além: projeta o futuro da Europa nas palavras daqueles que, algumas décadas depois, são chamados a dar seu ponto de vista sobre acontecimentos já semi-escondidos na cortina do passado.

Ophuls pai certamente ficaria orgulhoso do triunfo de seu filho, que decidiu investir em uma linha totalmente diversa da sua. As imagens de Marcel nunca têm a beleza e a elegância das de seu pai – mas há que reconhecer que têm a mesma força. Curioso ver que *Le Chagrin et la Pitié* mudou o rumo da carreira de seu diretor; a partir daí, Marcel se dedicaria à feitura de outros documentários. Afinal, essa sua primeira experiência acabou lhe rendendo uma indicação ao Oscar e os anos se encarregaram de transformá-la em um clássico.

Algumas imagens tornaram-se famosas em todo o mundo – como, por exemplo, as mulheres que se entregaram a alemães de qualquer patente, tendo seu cabelo cortado a zero em praça pública. Dessa sina, não escapou nem mesmo a atriz de teatro e cinema Arletty, que teria respondido com uma frase debochada e atrevida a essa acusação. E, por sua audácia, Ophuls teria granjeado inimigos para toda uma vida. Mas seu filme provocou o impacto esperado e colocou-o como um dos grandes nomes do documentário no século do cinema.

Descoberto o caminho, tratava-se agora de explorá-lo. Enquanto garantia a subsistência com seu trabalho para a tevê, dirigia alguns trabalhos de menor fôlego enquanto reunia o dinheiro necessário à feitura de outro documentário-mamute: *Hotel Terminus – The Life and Times of Klaus Barbie*, com o foco no famigerado Carniceiro de Lyon, o homem que comandou as barbaridades nazistas daquela cidade francesa, enviando milhares de cidadãos para os campos de concentração, quando não executando muitos lá mesmo.

Seria outro filme de longa duração ainda maior que *Le Chagrin et la Pitié*: 4 horas e 27 minutos. A infame trajetória de Barbie se presta a isso: a par de apresentá-lo, desde os anos precoces, como um ser especial e bem-dotado intelectualmente, mostra sua ascensão dentro das fileiras do Terceiro Reich e, com a capitulação final da Alemanha, revela a participação que os Estados Unidos tiveram na escolha da Bolívia como nova pátria do carrasco. Isso, claro, em troca de informações sobre a estrutura nazista, repassada aos serviços de inteligência americanos.

E, mais uma vez, Marcel Ophuls vai à caça dos seus alvos. Como sempre, sua pesquisa é impressionante e minuciosa: explora detalhes sórdidos, colhe depoimentos espantosos tanto de alemães como de franceses, ingleses e outros e aos poucos vai nos mostrando o retrato de um homem dotado de uma excepcional capacidade de execução de ordens as mais bizarras e terríveis. Os contemporâneos veem-no como um ser afável, cortês, educado. Que, no entanto, fez o que fez. É aí que o enfoque de Ophuls se revela poderoso: ao falar bem e mal de Barbie, seu filme cresce em grandeza e passa a nos comentar toda uma época, todo um continente. Ophuls não poupa seu país de adoção de nada: os atos

vexatórios, uma direita empedernida, os que ajudam a encontrar e matar Jean Moulin, líder da Resistência. Envolvido no episódio, Barbie contou com a decidida colaboração de muitos lioneses.

A segunda parte do filme está focada nos anos que Barbie passou na Bolívia e, perifericamente, em esconderijos europeus. Ophuls mostra o rápido crescimento de importância de Barbie junto aos generais do poder boliviano. Não tivesse tido o apoio de países e autoridades, Barbie jamais poderia ter gozado das benesses que gozou. *Hotel Terminus* não poupa nenhum detalhe na exposição desses episódios. Mostra como ainda, na Bolívia, há simpatizantes daquele alemão de cara fechada e porte autoritário. Mostra a figura de seu advogado repelente, após ter sido deportado de volta à França, para ser submetido a um julgamento por crimes contra a humanidade. Mostra a postura sempre arrogante de Barbie, mesmo após capturado e encarcerado. Mostra algumas de suas vítimas, as que sobreviveram a um tratamento duro e penoso. Mostra, sobretudo, o quanto essa tragédia coletiva chamada Nazismo estava entranhada nas mentes e corações de muitas pessoas; como ela chegou ao dia a dia mais banal e corriqueiro.

Os filmes de Ophuls – inclusive pelo que ele deixá que transpareça na tela – parecem contar com equipes de filmagem reduzidas: uma, no máximo duas câmeras, a captação do som direto das entrevistas (tarefa para uma ou duas pessoas), mais uns quatro ou cinco assistentes, de direção e produção. É o que basta para apreender o sentimento de uma época. Filmes como *Hotel Terminus* exigem grande mobilidade para captação de imagens inesperadas. Trapizongas e geringonças pesadas e de difícil deslocamento ficam, *a priori*, excluídas. Não obstante, essas películas demandam uma quantidade de dinheiro maior para compra de direitos (os jornais da tela), viagens e estadias. Ophuls, assim, faz o certo: é ágil, mas não tenta competir com a televisão – sua velha conhecida – que mudou o estilo do documentário ao longo do tempo. A não ser que se trate de um longo evento (exemplo: a turnê de um grupo de *rock*), não há por que gastar um bom período de tempo na criação de um documentário de atualidades. As modernas obras do gênero são principalmente interpretativas, apresentam a visão de seu autor sobre um tema qualquer.

É isso que faz Ophuls. Sendo judeu e enfocando um assunto traumático para a sua raça – o Nazismo – ele consegue se colocar acima de divergências políticas e partidarismos para apresentar uma obra autoral, personalíssima, na qual mesmo as figuras mais asquerosas têm assegurado o direito de contestação. Evidente que ele, Ophuls, tem suas preferências (e não seria humano se não as tivesse), mas sabe se proteger da acusação exacerbada ou de preconceitos similares. Sua lição de história é dada com grande senso de equilíbrio, o que remete a uma célebre frase de Jean Renoir: “O terrível é que todo mundo tem suas razões”. Cabe ainda lembrar que *Hotel Terminus – The Life and Times of Klaus Barbie* foi premiado em Cannes (“International Critics Prize”) e recebeu o Oscar de Melhor Documentário.

Aos 86 anos de idade, Ophuls continua filmando. São obras de menor porte, pois já não possui a energia e a disposição de antes, necessárias à execução de seus documentários de longa duração. Basicamente, sua missão está cumprida – e ele pode se considerar um digno descendente do velho Max Ophuls, que também soube entender o poder mágico da imagem cinematográfica.



Teatro



## Os anos heroicos do teatro clássico

Jota Dangelo\*

**Entrevista com Ítalo Mudado,  
no dia 18 de dezembro de 2007, às 15:00 horas**

*Ítalo Mudado foi um dos diretores teatrais mais competentes nas artes cênicas de Minas. Desde sempre teve carinho especial com o repertório que encenou, preferindo os clássicos universais, mas também os autores nacionais dos primórdios do teatro brasileiro. Esteve à frente de vários grupos teatrais, dos quais o Teatro Clássico foi o pioneiro, em Minas, nas encenações dos autores do primitivo teatro grego. Próprio de sua personalidade, sempre pensou o teatro como elemento complementar da função educativa, que exerceu com absoluta competência, dentro e fora da Universidade. Esta entrevista foi-me concedida quatro anos antes do seu falecimento, ocorrido em 22 de junho de 2011.*

Jota Dangelo – Você é de Belo Horizonte, Ítalo?

Ítalo Mudado – Sou. Nasci aqui, no Carlos Prates.

JD – Voltemos por um momento à década de 50. Você foi um dos que participaram ativamente daquela batalha, da década de 50, pela criação do *Teatro Universitário*.

\* Diretor teatral, ator. Professor universitário aposentado.

IM – Fui.

JD – Você se lembra disso, não é? Onde você estava estudando naquela época?

IM – Naquele tempo... 50...

JD – Você já estava na universidade?

IM – Estava na universidade.

JD – Fazendo Letras?

IM – Eu estava fazendo Letras.

JD – Onde é que você tinha estudado antes?

IM – Eu tinha feito o ginásio no Colégio Batista, e o Curso Científico no Colégio Estadual.

JD – Lá no Colégio Estadual não tinha nada de teatro?

IM – Não, absolutamente nada. Eu comecei a fazer teatro no Colégio Batista.

JD – Me conta, como é que foi isso?

IM – Foi o seguinte, Jota: eu estava no terceiro ano de ginásio, portanto eu devia estar com 14, 15 anos, por aí. E havia um grupo de rapazes e moças, mais avançados, eles já estavam no colegial. Dois deles eram o Harry Farrer e o Clênio Toledo. O Farrer foi ser engenheiro e o Clênio, médico. Eles tinham contato com as moças do Instituto de Educação e então fizeram um grupo de teatro. Como eu tinha publicado no jornalzinho do Colégio Batista um poeminha – eu sempre gostei muito de literatura – então eles acharam... viram lá o meu nome e falaram assim: “Ah, ele gosta de arte”. E aí...

JD – E aí, chamaram?

IM – ...foram atrás de mim: “Você quer trabalhar no nosso grupo?”. Eu disse: “Nunca fiz teatro, não, nem sei direito o que é. Mas vamos”. E fui. Fui ser contrarregra. Sabe quem estava dirigindo a peça deles? Otávio Cardoso.

JD – Otávio Cardoso?

IM – É, Otávio Cardoso: *Casa de bonecas*.

JD – *Casa de bonecas*? O Ibsen, logo pra começar, Italo?

IM – O Ibsen pra começar! Hoje, quando eu penso...

JD – Que coisa impressionante! (*risos*)

IM – Na época eu não fiquei nem assustado, porque nem sabia quem era Ibsen...

JD – Bem, o Otávio Cardoso, acho que tinha enlouquecido, não é?

IM – Devia estar enlouquecido, ou muito entusiasmado. Eu assistia ao ensaio do Otávio Cardoso... A menina que fazia a Nora, você precisava ver como o Otávio massacrava a menina.

JD – Imagino.

IM – Massacrava é modo de dizer, não é?

JD – Massacrava, assim, como diretor de teatro.

IM – É, repetindo o texto mais de dez vezes.

JD – É uma peça complicada, difícil.

IM – Quando eu me lembro, penso: “Onde esse pessoal estava com a cabeça?” (*risos*)

JD – É exatamente o que estou pensando agora...

IM – E eu fui contrarregra.

JD – Tinha nome esse grupo?

IM – Se tinha, não me lembro.

JD – E representava onde? O espetáculo foi feito?

IM – O Otávio Cardoso fez a peça no Instituto de Educação. Não sei quantas representações nós fizemos. Bom, acabou a temporada da *Casa de bonecas*, o grupo continuou e me convidou para trabalhar na peça seguinte, que foi *Iaiá Boneca*, do Ernani Fornari.

JD – Repertório mais compatível.

IM – Bem mais leve. Aí, eu já trabalhei como ator. Me lembro que eu fazia um velho. Aliás, foi minha sina em teatro: sempre fazer papel de



“velho” (*risos*). E eu fiz esse papel, foi até divertido para mim, e o público também ria muito da gaiatice. Eu me lembro de que quem trabalhava neste grupo era uma moça muito bonita, do Instituto de Educação, chamada Terezinha Las Casas.

**JD** – Devia ser filha do professor Las Casas, de fisiologia na Faculdade de Medicina. Foi meu professor em 51.

**IM** – E depois, o nosso professor de português, lá do Colégio Batista, que você deve conhecer de nome, porque tem dicionários publicados, livros de gramática, de latim, de tudo – nós, inclusive, estudávamos pelos livros dele – chamado José Mesquita de Carvalho.

**JD** – Sim. O nome é conhecido.

**IM** – Ele escreveu uma peça chamada *Etcétera e caracóis*. E ele mesmo dirigiu. Era um ator. Você precisava ver quando ele fazia os personagens para a gente ver como é que era. Ele nos dirigiu; eu fazia o papel de um professor de português.

**JD** – E era interessante a peça?

**IM** – Muito interessante. Era muito interessante.

**JD** – Comédia?

**IM** – Comédia. Depois, eu não sei se esse grupo continuou.

**JD** – Isso foi em que ano mais ou menos, você se lembra?

**IM** – Deve ter sido em 46. Eu me formei na faculdade em 54. O curso naquele tempo era de três anos. Então entrei na faculdade em 51. Como isto foi no Colégio Batista, foi por aí, 46, 47.

**JD** – Porque aí, depois, você foi fazer o colegial.

**IM** – Era o Científico, na época. Tinha que fazer o Científico.

**JD** – Mais três anos. No Colégio Estadual, não é?

**IM** – Mais três anos, no Colégio Estadual.

**JD** – Mas aí, você não estava fazendo teatro?

**IM** – Não, eu não estava fazendo teatro. E no Colégio Estadual também não tinha nada de teatro.

**JD** – Em 51 você ingressa na Faculdade de Letras da UFMG.

**IM** – Isso. Eu já tinha tido aquela experiência do Colégio Batista. Lá na universidade é que eu vou ficar conhecendo o Carlos Kroeber.

*(Carlos Kroeber seria um dos fundadores do Teatro Experimental em 1959. Na década de sessenta transferiu-se para o Rio de Janeiro como administrador da Companhia Tonia-Celi-Austran, mas também dirigiu e foi ator da Companhia. Sua carreira de sucesso incluiu muitas participações em novelas de tv e no cinema)*

**JD** – Kroeber também estava fazendo Letras?

**IM** – Estava fazendo Letras.

**JD** – E o João Marschner, também?

**IM** – Fui conhecer o Marschner através do Carlos Kroeber.

*(João Marschner assinou durante algum tempo, no Estado de Minas, uma coluna, “Vida Artística”, e transferiu-se para São Paulo onde foi Crítico de Arte do jornal Estado de S. Paulo. Posteriormente fixou residência na Alemanha, só regressando ao Brasil ocasionalmente).*

**JD** – O Marschner não fazia Letras.

**IM** – Não.

**JD** – Acho que o Carlos Kroeber nunca se formou.

**IM** – Não, não se formou. Ele não queria nada com Letras, não. Eu me lembro de que cheguei a dar aulas de análise sintática pra ele fazer o vestibular de Letras.

**JD** – Ele deve ter entrado na Faculdade de Letras em 52. E você entrou um ano antes.

**IM** – Deve ter sido, Angelo.

**JD** – É, exatamente. Quer dizer, na Faculdade de Letras você também conheceu, então, o Vincenzo Spinelli?

**IM** – O Spinelli conheci lá.

**JD** – Quem era Vincenzo Spinelli? Era um sujeito competente?

**IM** – Muito competente.

**JD** – Muito competente em quê? Em Letras ou em Teatro? (risos)  
Esse é que é o problema...

**IM** – Em Letras.

**JD** – É pelo seguinte: eu fui pesquisar nos jornais quem era esse Vincenzo Spinelli, indicado para dirigir peças do Teatro Universitário incipiente que ia nascer logo, logo. O crítico Celso Brant, numa de suas colunas, refere-se ao Vincenzo Spinelli como “o grande professor de Letras, e com conhecimentos em teatrologia”. Uma palavra que eu já achei meio esquisita. Nem está nos dicionários. Mas você confirma: ele era competente como professor. Ele era professor visitante, não?

**IM** – Era.

**JD** – Não era do quadro docente da universidade.

**IM** – É, ele foi convidado. A turma que chefiava a Faculdade de Filosofia, na época, era remanescente do Colégio Marconi. Aquela turma: Arthur Versiani Veloso, o Pellegrino, todos eles com muita ligação com os italianos. E o Spinelli chegou e teve a ideia de fazer uma encenação teatral.

**JD** – Justamente. Foi o primeiro espetáculo feito pelo Teatro Universitário, nesta fase.

**IM** – E abriram inscrição na faculdade para ver quem queria participar.

**JD** – E você e o Carlão foram. Você fazia o Cristo no espetáculo.

**IM** – Eu fazia o Cristo. E o Carlão também estava...

**JD** – Eu não participei deste espetáculo, apesar de já estar entrosado com o Carlos Kroeber, com o Marschner. Tenho a impressão de que o espetáculo nasceu e ficou muito restrito ao ambiente da Faculdade de Letras.

**IM** – Foi sim. Quem estava lá era o Carlos Kroeber, o Heitor Martins...

**JD** – O Heitor Martins estava?

**IM** – Estava. Ele também era aluno da Letras. Eu, Pierre Santos...

(Heitor Martins e Pierre Santos pertenceram à Geração Complemento, escreviam nos jornais de Belo Horizonte e também numa revista que durou pouco chamada justamente “Complemento”. Heitor Martins fixou residência nos Estados Unidos, onde deu aulas de Literatura Brasileira em universidades).

**JD** – A Terezinha, que na época ainda não era casada com o Heitor Martins, não estava não? Ela também era da Letras.

**IM** – Não sei, mas deve ter participado do espetáculo, sim. Outra que estava era a Eliane Jacqueline, também aluna da faculdade.

**JD** – É, da Letras. De quem mais você se lembra? Porque era muita gente, não?

**IM** – Era, tinha bastante gente.

**JD** – Tinha aquele jogral, você se lembra?

**IM** – Pois é, tinha o jogral. Eu acho que a Eliane Jacqueline entrou no jogral, porque na peça do Pirandello, *A patente*, eram só três atores.

**JD** – Eu tenho a crítica do Celso Brant sobre o espetáculo.

**IM** – O que ele fala?

**JD** – Os críticos daquele tempo eram flexíveis. O teatro era amador. Eles não estavam ali para ter rigidez na crítica. Estavam ali para incentivar as pessoas. O Celso elogia algumas coisas e aponta enganos em outras. Do *Auto medieval* ele não gostou nem um pouco, mas elogia *A patente*. Inclusive cita o seu nome, cita o Carlão. Agora, que eu achei o espetáculo abaixo da crítica, achei.

**IM** – É, muito ruim.

**JD** – Essa foi a primeira tentativa de se criar um Teatro Universitário.

**IM** – Exatamente.

**JD** – Não deu certo, porque na verdade o Teatro Universitário só vai começar depois, muito tempo depois.

**IM** – Mas, veja: o João Ceschiatti foi assistir ao espetáculo do Spinelli.

**JD** – Sim, em 52, isso. Nós estamos falando de 52.

**IM** – Ele foi assistir ao espetáculo. Ele tinha emprestado alguma coisa para a montagem. Deve ter sido através do Carlos Kroeber. A peruca que eu usava para Jesus, depois eu fiquei sabendo, era dele.

**JD** – Ele que emprestou?

**IM** – Ele que emprestou.

**JD** – É, porque já existia o Teatro do SESI. Desde 50 que Ceschiatti dirigia espetáculos para o SESI. Aliás, bons espetáculos.

**IM** – Verdade. Acabou o espetáculo, ele foi me procurar e falou assim: “Você quer trabalhar no Teatro do SESI?” Eu respondi: “Eu quero; mas, posso? Não é só para comerciários?” Ele disse: “Não. Filho de industrial também pode”. Papai tinha uma oficina de bombeiro.

**JD** – Foi assim com o Ezequias Marques também.

**IM** – É, e com o Carlos Kroeber.

**JD** – E o Carlos Kroeber também, porque o pai dele tinha uma...

**IM** – Uma marcenaria.

**JD** – ...uma marcenaria, é.

**IM** – Então, nós fomos. Eu e o Carlão. Aí, eu fiz teatro com ele. A primeira coisa que eu fiz eu acho que...

**JD** – Não foi *Medeia*?

**IM** – Não. Foi *Pertinho do céu*.

**JD** – *Pertinho do céu*?

**IM** – Do Mário Lago e José Wanderley.

**JD** – Foi um dos espetáculos menos importantes do Ceschiatti, não?

**IM** – Foi, foi. Eu fazia o papel de um velho, pra variar. (*risos*)

**JD** – No Francisco Nunes?

**IM** – Francisco Nunes.

**JD** – Você se lembra quando é que foi isso, Ítalo? Em que ano? Porque, sabe, dessa peça eu não me lembro. Eu tenho uma entrevista com o Ceschiatti e ele nem cita essa peça.

**IM** – Maria Lísia, você chegou a conhecer Maria Lísia?

**JD** – Muito.

**IM** – Pois é, Maria Lísia estava no elenco.

**JD** – Ela já trabalhava no Teatro do Sesi?

**IM** – Trabalhava. Agora eu estou na dúvida se foi *Pertinho do céu* ou se foi *Escola de maridos*.

**JD** – Deve ter sido *Escola de maridos*. Esse *Pertinho do céu*, não sei não...

**IM** – Fez, fez, sim, tenho certeza. Sabe por que eu tenho certeza? Porque eu me lembro que aconteceu uma coisa que nunca esqueci. A gente ensaiava ali, depois do viaduto, numa garagem. Depois do viaduto de Santa Tereza. Eu fazia o papel de um velho, como eu disse.

**JD** – Isso, na peça *Pertinho do céu*?

**IM** – *Pertinho do céu*. Eu estava fazendo um velho e pensava comigo: “Ceschiatti não me corrige em nada, gente! Como é que eu vou fazer esse velho?” Fiquei pensando. Um dia, um belo dia, o Ceschiatti explode: “Ah, também você não cria nada! Esse velho não é assim, não! Você tem que fazer é assim”.

**JD** – Ele era um diretor do tipo “olha como eu faço e me imita”, não? “Eu faço e é assim que eu quero que seja feito”, não é? Era assim que dirigia.

**IM** – Exatamente. Aí, ele me deu as dicas, fez também o modo de andar e tudo.

**JD** – E você imitou? (*risos*).

**IM** – Imitei. E isto aconteceu na primeira vez que trabalhei com Ceschiatti, e foi na peça *Pertinho do céu*. A Maria Lísia já estava no elenco. Antônio Nadeu também estava.

**JD** – Você sabe que isso é uma tremenda surpresa? É uma surpresa, porque nem na entrevista que eu tenho dele, ele não cita esta peça, *Pertinho do céu*. E depois dessa?

**IM** – Depois dessa veio então o Molière.

**JD** – Molière. *Escola de maridos*?

**IM** – *Escola de Maridos*. Depois é que veio *Medeia*.

**JD** – E quem é que estava em “*Escola de maridos*”? Você se lembra?

**IM** – Ezequias Marques estava.

**JD** – A Maria Lísia, então, devia estar também.

**IM** – Ah, claro que estava. Estava o Antônio Nadeu, o Raimundo.

**JD** – Quem é esse Raimundo?

**IM** – Um cineasta. Eu não sei o sobrenome dele. Ele fez um filme, há uns tempos atrás, sobre Gonzaga, Tomás Antônio Gonzaga. Ele filmou em Ouro Preto.

**JD** – Sobre Tomás Antônio Gonzaga! Nunca soube disso.

**IM** – Eu fiquei sabendo dessa filmagem...

**JD** – Filme de época?

**IM** – É, Jota, de época. Eu fiquei sabendo dessa filmagem por causa do Sérgio Labrun, que era ator do nosso grupo, e que trabalhou nesse filme.

**JD** – E aí, depois você fez *Medeia*?

**IM** – É, depois fiz *Medeia*.

**JD** – É, em *Medeia* o Carlão fazia o Creonte.

**IM** – O Creonte.

**JD** – Quem que você interpretava?

**IM** – O Preceptor. O Nadeu fazia o Jasão. O Raimundo fazia, se não me engano, o Egeu.

**JD** – A Maria Lísia era a *Medeia*, e ela fazia muito bem. Eram duas, não eram?

**IM** – Eram. Um fim de semana era Maria Lísia, no outro era a Íris Tecles, ou um dia era a Maria Lísia, outro dia era a Íris Tecles. Eu não me lembro bem da alternância. Sabe que um dia, vindo do teatro, o Ceschiatti e eu, ele se virou pra mim e confessou: “Eu gosto muito da Maria Lísia, é uma atriz maravilhosa, sensacional, mas pra fazer a *Medeia* eu gosto é da Íris Tecles”.

**JD** – Engraçado, porque a Maria Lísia era o xodó dele.

**IM** – Ele falou que a Íris era mais alma, e a Maria Lísia mais cerebral.

**JD** – A Maria Lísia, na verdade, cursou a EAD, fez uma carreira brilhante em São Paulo.

**IM** – Brilhante. Cheguei a ver espetáculo dela lá. Fez uma peça de Pirandello com Paulo Autran.

**JD** – O que foi que ela fez?

**IM** – *Assim é se lhe parece*.

**JD** – Eu nunca vi espetáculo dela fora daqui. Em *Medeia* ela era perfeita.

**IM** – Ah, era, era.

**JD** – A Íris também era uma excelente atriz.

**IM** – Era, sem dúvida.

**JD** – Aí, você fica com Ceschiatti até quando?

**IM** – Aí eu fico no Ceschiatti até... até eu me formar. Depois que me formei comecei a dar aulas.

**JD** – Em que ano você se formou?

**IM** – Foi em 54.

**JD** – Então até 54 você estava lá?

**IM** – Estava lá.

**JD** – Então *Medeia* foi por aí, foi em 54.

**IM** – Sim. Um pouco antes, em 48, a Morineau esteve aqui, encenou *Medeia* e o Ceschiatti fazia o Preceptor no espetáculo. Eu assisti no Cine Glória, que também era teatro.

**JD** – Eu não conheci o Cine Glória, cheguei aqui em 50.

**IM** – Eu já conhecia o Ceschiatti. Eu vi *Espectros*, do Ibsen, montado por ele.

**JD** – *Espectros* foi em 46. Em 48 Ceschiatti viaja com a Companhia da Morineau pelo Brasil inteiro. Aí, ele volta, e quando volta é que assume o Teatro do SESI, definitivamente.

**IM** – *Espectros* foi encenado pelo *Teatro de Estudantes*, não foi?

**JD** – Exatamente. O Teatro de Estudantes era, na verdade, o teatro da UEE.

**IM** – Da UEE, está certo.

**JD** – Da União Estadual dos Estudantes. Era no tempo em que o José Bento Teixeira de Salles era o presidente da entidade. Bom, e daí, vamos em frente?

**IM** – Bom, daí eu comecei a dar aula à noite, não tinha muito tempo de sobra.

**JD** – Começou a dar aula, onde, Ítalo?

**IM** – Quando eu estava na faculdade, no segundo ano, o professor Wilton Cardoso perguntou na sala quem é que poderia substituir a esposa dele, que dava aula de Português no Colégio de Aplicação. Eu fui o único que se apresentou. Ele me disse para me entender com a esposa dele, D. Nair Cardoso. D. Alaíde era a diretora do colégio. Eu fui e comecei a trabalhar. Assumi as turmas de Português, no ginásial. Na época da Páscoa, D. Alaíde ficou sabendo que eu já tinha trabalhado em teatro e me perguntou se não queria dirigir uma peça teatral, lá no colégio, para comemorar a Páscoa. Eu disse que nunca tinha dirigido coisa alguma, mas ela insistiu, dizendo que eu já tinha feito teatro e sabia o que fazer. Acabei concordando. Ela queria era uma peça infantil. Eu resolvi dirigir *Pluft, o fantasmilha*, da Maria Clara Machado.

**JD** – Dentro do colégio?

**IM** – Dentro do Colégio de Aplicação. Eu dirigi com o Olívio Tavares...

**JD** – Olívio Tavares de Araújo?

**IM** – Isso, Olívio Tavares, Sônia Viegas, um menino que era filho de um professor da Escola de Engenharia, um cara muito talentoso, sabe? Ele era tão bom que eu falei: “Você vai fazer o *Pluft*”. Ele fez *Pluft*. O Olívio fez um dos marinheiros bêbados, a Sônia Viegas fazia a Maribel. A mãe era uma moça que tinha um porte avantajado, mas não me lembro do nome dela. Foi um sucesso pra meninada lá do colégio.

**JD** – E eu que pensei que a primeira montagem de *Pluft* em Belo Horizonte tivesse sido a do Teatro Experimental em 59... O Colégio de Aplicação era onde hoje funciona o Teatro Universitário, não é?

**IM** – Exato. Eu fiz o espetáculo no pátio do colégio. Isto foi em 55. Aí dona Alaíde ficou entusiasmada e me incentivou a continuar com o teatro. Pediu que eu fizesse um jogral, com poemas da Henriqueta Lisboa. Um dia, a professora Beatriz Ricardina me procurou: “Nós estamos estudando a Grécia. Você não quer fazer um trabalho teatral sobre a Grécia?” Eu perguntei: “Mas o quê?”. Ela respondeu: “Uma tragédia grega, então”. Eu falei assim: “Olha, posso tentar. Posso arriscar”. Reuni a meninada que tinha lá, do colegial – eu era professor do ginásio – mas reuni o pessoal do colegial.

**JD** – Do científico?

**IM** – Científico, uns 16, 17 anos.

**JD** – Um pessoal já mais velho.

**IM** – Já mais velho. Aí, fizemos *Antígone*.

**JD** – Dentro do colégio? Sempre dentro do colégio?

**IM** – Dentro do colégio. Eu falei: “Dona Alaíde, onde é que nós vamos montar? Porque aqui não temos condições”. Ela falou: “O que você precisa para fazer aqui no pátio?” Eu falei: “Precisava de um tablado lá na frente”. Ela respondeu: “Ah, então nós vamos fazer”. E mandou

**IM** – Sim. Um pouco antes, em 48, a Morineau esteve aqui, encenou *Medeia* e o Ceschiatti fazia o Preceptor no espetáculo. Eu assisti no Cine Glória, que também era teatro.

**JD** – Eu não conheci o Cine Glória, cheguei aqui em 50.

**IM** – Eu já conhecia o Ceschiatti. Eu vi *Espectros*, do Ibsen, montado por ele.

**JD** – *Espectros* foi em 46. Em 48 Ceschiatti viaja com a Companhia da Morineau pelo Brasil inteiro. Aí, ele volta, e quando volta é que assume o Teatro do SESI, definitivamente.

**IM** – *Espectros* foi encenado pelo *Teatro de Estudantes*, não foi?

**JD** – Exatamente. O Teatro de Estudantes era, na verdade, o teatro da UEE.

**IM** – Da UEE, está certo.

**JD** – Da União Estadual dos Estudantes. Era no tempo em que o José Bento Teixeira de Salles era o presidente da entidade. Bom, e daí, vamos em frente?

**IM** – Bom, daí eu comecei a dar aula à noite, não tinha muito tempo de sobra.

**JD** – Começou a dar aula, onde, Ítalo?

**IM** – Quando eu estava na faculdade, no segundo ano, o professor Wilton Cardoso perguntou na sala quem é que poderia substituir a esposa dele, que dava aula de Português no Colégio de Aplicação. Eu fui o único que se apresentou. Ele me disse para me entender com a esposa dele, D. Nair Cardoso. D. Alaíde era a diretora do colégio. Eu fui e comecei a trabalhar. Assumi as turmas de Português, no ginásio. Na época da Páscoa, D. Alaíde ficou sabendo que eu já tinha trabalhado em teatro e me perguntou se não queria dirigir uma peça teatral, lá no colégio, para comemorar a Páscoa. Eu disse que nunca tinha dirigido coisa alguma, mas ela insistiu, dizendo que eu já tinha feito teatro e sabia o que fazer. Acabei concordando. Ela queria era uma peça infantil. Eu resolvi dirigir *Pluft, o fantasma*, da Maria Clara Machado.

**JD** – Dentro do colégio?

**IM** – Dentro do Colégio de Aplicação. Eu dirigi com o Olívio Tavares...

**JD** – Olívio Tavares de Araújo?

**IM** – Isso, Olívio Tavares, Sônia Viegas, um menino que era filho de um professor da Escola de Engenharia, um cara muito talentoso, sabe? Ele era tão bom que eu falei: “Você vai fazer o Pluft”. Ele fez Pluft. O Olívio fez um dos marinheiros bêbados, a Sônia Viegas fazia a Maribel. A mãe era uma moça que tinha um porte avantajado, mas não me lembro do nome dela. Foi um sucesso pra meninada lá do colégio.

**JD** – E eu que pensei que a primeira montagem de *Pluft* em Belo Horizonte tivesse sido a do Teatro Experimental em 59... O Colégio de Aplicação era onde hoje funciona o Teatro Universitário, não é?

**IM** – Exato. Eu fiz o espetáculo no pátio do colégio. Isto foi em 55. Aí dona Alaíde ficou entusiasmada e me incentivou a continuar com o teatro. Pediu que eu fizesse um jogral, com poemas da Henriqueta Lisboa. Um dia, a professora Beatriz Ricardina me procurou: “Nós estamos estudando a Grécia. Você não quer fazer um trabalho teatral sobre a Grécia?” Eu perguntei: “Mas o quê?”. Ela respondeu: “Uma tragédia grega, então”. Eu falei assim: “Olha, posso tentar. Posso arriscar”. Reuni a meninada que tinha lá, do colegial – eu era professor do ginásio – mas reuni o pessoal do colegial.

**JD** – Do científico?

**IM** – Científico, uns 16, 17 anos.

**JD** – Um pessoal já mais velho.

**IM** – Já mais velho. Aí, fizemos *Antígone*.

**JD** – Dentro do colégio? Sempre dentro do colégio?

**IM** – Dentro do colégio. Eu falei: “Dona Alaíde, onde é que nós vamos montar? Porque aqui não temos condições”. Ela falou: “O que você precisa para fazer aqui no pátio?” Eu falei: “Precisava de um tablado lá na frente”. Ela respondeu: “Ah, então nós vamos fazer”. E mandou

construírem aquele tablado que está lá, de concreto, ela que mandou fazer. Aí fizemos *Antígone*, umas três ou quatro noites. A turma resolveu entrar num Festival de Teatro Colegial, que aconteceu no Instituto de Educação. Fizemos tudo, assim, às pressas – cenário, figurino, porque nós não tínhamos praticamente nada. Imagine quem participava da comissão que ia julgar as peças? Paula Lima! Ele ficou encantado com o espetáculo e falou com a Haydée Bittencourt que era diretora do Teatro Universitário. Ela foi ver o espetáculo. Isto foi em 61.

**JD** – Que outras peças você fez nesse tempo, lá no Colégio de Aplicação?

**IM** – Eu fiz *A Castro*, do Antônio Ferreira. Fiz *O cigano*, de Martins Pena, *A bruxinha que era boa*, da Maria Clara Machado. E o mais espantoso: cheguei a fazer uma encenação de fábulas de Fedro, mas só que era em latim, atendendo a um pedido do professor de Latim... (risos)

**JD** – Os alunos falando latim?

**IM** – Latim.

**JD** – Mas que coisa fantástica!

**IM** – Padre Cecílio era professor de Latim e me deu a pronúncia toda, eu peguei a turma e separei as falas. As fábulas do Fedro são uma imitação das fábulas de Esopo. Eu mesmo dramatizei o texto do Fedro.

**JD** – E a meninada topou?

**IM** – Topou, Jota, você precisava ver; fizemos lá no pátio.

**JD** – Eu queria ter visto este espetáculo. Deve ter sido muito engraçado.

**IM** – Muito engraçado. O espetáculo tinha um narrador, sabe? O narrador falava em português. Eu criei esse narrador para explicar.

**JD** – Que loucura! Pelo menos o narrador o público entendia. (risos)

**IM** – Eu me lembro de que, na época, quando nós montamos *Antígone*, no Colégio de Aplicação, quem ficou sabendo do espetáculo foi o Paulo César Bicalho. Aí, o Paulo César me procurou: “Ítalo, eu

fiquei sabendo da sua montagem, não pude ver, mas sei que até a Haydée gostou muito do trabalho; você não quer dirigir uma tragédia grega para mim?”. Eu falei: “Paulo, só porque eu fiz uma peça lá no colégio, agora você já quer que eu faça uma peça pro *Arlequim*?” *Arlequim* era o grupo dele. Ele insistiu. Deixou a escolha da peça a meu cargo. Escolhi *Electra*.

**JD** – Exato, que foi feita até no Festival da Associação Mineira de Teatro, em 64.

**IM** – A estreia de *Electra* foi no Instituto de Educação, em junho de 64. Era a Matilde Biadi fazendo a *Electra*; o Orestes era o Antônio Domingos Franco.

**JD** – Antônio Domingos Franco, que foi aluno do Teatro Universitário.

**IM** – O José Aurélio Vieira também estava no elenco; A Crisotemis era a Rosa Benedetti; você se lembra dela?

**JD** – Me lembro.

**IM** – Déa Abreu fazia a Clitemnestra; Pílates era o Thelmo Martins Marques – não sei se você se lembra dele?

**JD** – Me lembro, me lembro.

**IM** – Do coro faziam parte a Ada Benedetti, a Ângela Aguiar, a Célia Martins, Jandira Martins – que eram parentes do Heitor Martins – Maria da Conceição Aguiar, Marília Leal Santos, Marlene Mudado e Sônia Rocha. O Egisto era Edel Mascarenhas e a serva Helena Benedetti Mabillot. O cenário era do Gavino Mudado; o figurino era do Joaquim Costa; adereços de Eunice Klein Dutra; sonorização de Gilson Vieira; iluminação de Paulo César Bicalho; assistência de direção de Haroldo Santiago.

**JD** – Haroldo Santiago, certo.

(Era costume, na época, vender espaço publicitário no programa do espetáculo para ajudar a produção; em “*Electra*”, o Teatro *Arlequim* exagerou: no programa é possível contar 42 inserções publicitárias!)

*Ainda que algumas delas fossem, talvez, permuta, o que também era muito utilizado, 42 é um recorde absoluto."Electra" foi a terceira peça do repertório do Teatro Arlequim e estreou em 3 de julho de 1964, com a renda da estreia destinada à Escola Israelita Brasileira).*

**IM** – Aí, em 64, no mesmo ano em que fizemos "Electra" para o Arlequim, o Aluísio Pimenta, que era Reitor da UFMG, criou o Colégio Universitário e nos convidou para ir para lá.

**JD** – 64?

**IM** – Exatamente. Isso foi em 64. Nós fomos para lá em 65.

**JD** – O Aluísio Pimenta deve ter ficado como Reitor de 65 a 68, ou 9.

**IM** – Foi.

**JD** – E foi ele quem criou o Colégio Universitário?

**IM** – Foi, foi ele quem o criou. Fomos para o Colégio Universitário. Turma boa! Alguns eram professores do Colégio de Aplicação. E lá, a Magda Becker Soares é que era a diretora de Educação. O diretor administrativo era o Hércio, Hércio não sei de quê – ele era professor da Medicina. Era ele quem dirigia o colégio. Era um cara muito bacana também, gostava de arte.

**JD** – Hércio Werneck. Ele era professor de Anatomia na Faculdade de Medicina, onde eu também dava aula, desde 56. O Hércio Werneck, bom desenhista, e a Magda é que foram os mentores do Colégio Universitário.

**IM** – Aí, deram apoio total pra gente fazer teatro lá, sabe? Criaram um curso de Artes, uma vez por semana; criei um grupo. Aí fizemos uma porção de coisas. O grupo chamava-se *Teatro Coluni*.

**JD** – *Coluni*?

**IM** – É, iniciais de Colégio Universitário. Aí, fizemos Molière, fizemos Martins Pena, fizemos Plauto, ah, fizemos uma porção de coisas.

**JD** – Isto tudo internamente?

**IM** – Tudo internamente, mas a gente fazia.

**JD** – Externamente também?

**IM** – Alugávamos teatro também. Por exemplo, o do Colégio Santa Maria, nós fizemos espetáculos no Teatro do Colégio Santa Maria...

**JD** – Você chegaram a fazer no Francisco Nunes?

**IM** – Não.

**JD** – Nem no Instituto de Educação?

**IM** – Não.

**JD** – O Instituto de Educação, não sei por que razão, há bastante tempo, impediu o acesso de grupos da cidade àquele teatro. Fecharam-no. Lamentavelmente, porque aquele é um dos bons teatros de Belo Horizonte.

**IM** – É mesmo, é dos melhores.

**JD** – E no entanto, não é mais utilizado.

**IM** – Não tem mais uso?

**JD** – Para teatro, não. Quem é que usa aquilo, como teatro? Ninguém. Quem usa é o próprio Instituto de Educação, mas não para fazer teatro. Usa para atividades internas. Veja o paradoxo: recentemente, várias instituições de ensino adaptaram seus antigos auditórios e os transformaram em teatro. Teatros que estão sendo usados pelos grupos e companhias teatrais da cidade. Justamente o Instituto de Educação, uma instituição pública de ensino é que fechou o seu teatro, porque lá não é um auditório, mas sim um teatro.

**IM** – E o teatro é uma beleza.

**JD** – Tem uma acústica maravilhosa.

**IM** – Nós tentamos fazer lá, recentemente, uma peça do Ariano Suassuna, mas a burocracia é uma coisa de louco.

**JD** – É, é uma coisa de louco. Não, aquilo ali morreu. Quando eu era secretário de Cultura, em 85, 86, eu tentei reativar o teatro. Foi inútil. Não adianta não. O Instituto de Educação morreu como espaço teatral. Acabou, infelizmente. Bom, Ítalo, tudo bem, então vocês ficaram fazendo teatro no Colégio Universitário?



**IM** – Exatamente Dangelo. Mas foi logo depois de *Electra*, que eu dirigi para o *Arlequim*, que nasceu o *Grupo de Teatro Clássico*

**JD** – Pois é, quando é que foi isso?

**IM** – Foi em 1964, em dezembro, quando estreamos *A Castro*, do Antônio Ferreira.

**JD** – Mas com um elenco que não tinha nada a ver com o Colégio Universitário, não é?

**IM** – Exato, nada. Outro elenco.

**JD** – E quem estava no elenco?

**IM** – A Castro era Anita Regina Pattusco; a ama era a Magda Leal Santos; o infante era Antônio Domingos Franco; secretário, Geraldo Alves; o Afonso Quarto era Gavino; o Pero Coelho, Arthur Nogueira...

**JD** – Arthur Nogueira... É onde começa o Arthur Nogueira, então?

**IM** – É, é onde ele começa.

**JD** – Deve ser a primeira peça dele, não é? Eu acho que é a primeira, porque não me lembro de ter visto o Arthur Nogueira em nenhuma peça antes disso. Ele foi trabalhar com o Teatro Experimental em 67, quando estreamos *Oh!Oh!Oh! Minas Gerais*.

**IM** – É, eu acho que *A Castro* foi a primeira peça que ele fez.. E o José Roberto Alvarenga fazendo o Diogo Lopes Pacheco. O José Roberto já tinha trabalhado comigo lá no Colégio de Aplicação, sabe? Ele já tinha se formado. O Mensageiro era o Joaquim Costa. O coro das moças era formado pela Margarida de Moura, que hoje é professora de Português, Maria Mercedes Mudado, Marília Leal Santos, Marlene Mudado, Miriam Júlia Batista, Célia Miranda Martins e Magda Magalhães Alves. O cenário do Gavino; figurinos do Joaquim Costa, e música de Oswaldo Raposo.

**JD** – A Lígia Lira não estava no elenco?

**IM** – Não. Nesta peça, não. Mas vai aparecer logo em seguida. Em 65.

**JD** – Tudo bem, 65. Vamos lá.

**IM** – Em 65 nós montamos *Antígone*, de Sófocles.

**JD** – Do Sófocles?

**IM** – É. A Neuza Rocha fazendo a Antígone...

**JD** – A Neuza já tinha se formado no Teatro Universitário.

**IM** – Ismênia, a Magda Leal; Creonte, o Antônio Domingos Franco; Hêmon, o Dirceu Xavier – eu nunca mais ouvi falar dele; Tirésias, o Gavino; Eurídice, a Lígia Lira. Ainda havia os guardas, Irak Rodrigues e Marciano Ribeiro Godói e Joaquim Costa no Mensageiro.

**JD** – Então, é em *Antígone* que aparece Lígia Lira...

**IM** – É aí que ela aparece?

**JD** – É a primeira peça em que ela aparece.

**IM** – É.

**JD** – É isso aí. Você não se lembra de como a conheceu, não? Bom, ela era irmã...

**IM** – É, deve ter sido através do Arthur.

**JD** – ... do Arthur Nogueira. Como o Arthur Nogueira já tinha estado com você na peça anterior, é provável que a Lígia deva ter procurado o grupo por esta razão.

**IM** – Por causa do irmão, deve ter sido.

**JD** – E, aliás, a Lígia foi um caso à parte. Como a Lígia vinha desta tradição de teatro clássico, onde ela começou, custou a se convencer de que era uma boa atriz cômica também. (*risos*) Ela achava que só podia fazer tragédia. E ela era excelente. Tanto é verdade, que depois ela fez um grande sucesso no *O santo e a porca*, do Suassuna, num papel cômico.

**IM** – É, eu me lembro. Foi um espetáculo do Teatro Clássico.

**JD** – Mas ela tinha esse problema de achar que era só uma atriz dramática. Quem mais estava no elenco de *Antígone*?

**IM** – Thelmo Marques interpretando o Soldado. No coro: Antônio Clemente, Getúlio Starling, Raimundo Carvalho Veloso e o Raul Belém Machado, na sua primeira participação, fazendo parte do coro...

**JD** – É o começo da carreira dele no teatro.

**IM** – É o começo. Os Corifeus, Arthur Nogueira e Augusto Géa. Cenário, Gavino Mudado; figurino do Joaquim Costa; música, Oswaldo Raposo mais uma vez.

**JD** – Isso aí, quando, Ítalo?

**IM** – Isso foi em 65, setembro.

**JD** – Em 65, setembro de 65... A música era ao vivo?

**IM** – Não. Era gravada. Veja: Flauta, Raul Belém Machado.

**JD** – Na flauta? (risos)

**IM** – É. Clarineta, Oswaldo Belém.

**JD** – Oswaldo Belém, irmão do Raul?

**IM** – Eles todos eram músicos.

**JD** – A mãe sabia tocar piano muito bem.

**IM** – Bom, depois vem 66, *O santo e a porca*, direção de Antônio Domingos Franco.

Caroba era a Neuza Rocha; Euricão, o Helvécio Ferreira; Pinhão, Haroldo Santiago. Haroldo já tinha sido assistente de direção. Margarida, Vera Cruz; Dodô Boca da Noite, o Joaquim Costa; Benona, a Lígia Lira.

**JD** – É isso aí, é a produção que eu lhe falei.

**IM** – É, é essa.

**JD** – A Ligia fez um grande sucesso nessa peça. A peça, aliás, foi um grande êxito.

**IM** – Foi a peça que teve melhor público em Belo Horizonte, em 66.

**JD** – É, eu me lembro. E foi no Teatro Marília.

**IM** – Foi. Com o dinheiro ganho com *O santo e a porca* o grupo vai se lançar, como D. Sebastião, na aventura grandiosa do *Agamênon*, de Ésquilo, e que foi um desastre! (risos)

**JD** – O *Agamênon* foi um desastre?

**IM** – Foi, de público. Era uma peça difícil. Meu dentista foi e assistiu. Quando chegou no dia seguinte eu perguntei pra ele: “Que que você achou?” Ele falou assim: “É muito bonito, mas é difícil demais de engolir”. (risos)

**JD** – Mas a peça é muito difícil mesmo, não acha?

**IM** – É difícil. Não sei exatamente a razão pela qual decidi encená-la.

**JD** – É, a peça é muito difícil. Mas, vamos fazer um parêntese aqui. Essas peças todas, você fazia como?

**IM** – Pois é, era assim, eu fazia a produção...

**JD** – Com o seu dinheiro.

**IM** – Com o meu dinheiro. Gastava com cenário, com a produção. Gastei demais.

**JD** – Seu dinheiro. Quer dizer, o Gavino, que era o cenógrafo, não recebia nada?

**IM** – Eu não pagava a ninguém... (risos)

**JD** – Bem, o Gavino era seu irmão, esse é que não via dinheiro mesmo...

**IM** – Não via dinheiro de jeito nenhum. E os atores, cada um pagava sua roupa, seu figurino; quando não podia, e havia gente que não tinha a menor condição para fazê-lo, eu financiava a roupa também. E o dinheiro que entrava, se entrasse, era para cobrir os gastos.

**JD** – O que não cobriu, não cobriu, amém.

**IM** – Era assim.

**JD** – Mas nós tínhamos um sistema também, Ítalo, de vender publicidade em programa.

**IM** – Ah, sim, era.

**JD** – Era o que se podia fazer para arrecadar algum recurso financeiro.

**IM** – Era esse expediente. Praticamente o material do cenário a gente conseguia assim. Se não era no dinheiro, era na permuta. Não era muito dinheiro, mas de qualquer maneira comprava a madeira, pano, não é?

**JD** – Comprava o essencial para poder fazer a produção.

**IM** – E a gente também nunca fazia nada muito caro.

**JD** – É lógico, não tinha como. Não tinha luxo, não tinha nada disso.

**IM** – Só o essencial. O cenário da peça *A Castro* era só a Cruz de Malta, lá. Um tablado, mais nada.

**JD** – E acabou. Normalmente, simplificava-se tudo o que era possível. Não tinha outro jeito.

**IM** – Não tinha.

**JD** – Então, vamos lá, nós estamos em 66.

**IM** – O *Agamênon* estreou em dezembro de 66 e ficou até janeiro de 67.

**JD** – E foi um fracasso de público. Mas o espetáculo foi legal? Valeu a pena?

**IM** – Eu gostava, eu gostava do espetáculo. Foi gratificante ter feito.

**JD** – E quem é que estava no elenco?

**IM** – Olha, o *Agamênon* quem fazia era um rapaz que estava começando: Rui Augusto Lamas. Eu ainda lembro da cara dele direitinho.

**JD** – Nunca mais fez teatro?

**IM** – Nunca mais. Vamos lá: *Agamênon*, o Rui; Clitemnestra, a Maria Mercedes, sobre a qual o Paula Lima me disse: “Vai ser uma boa atriz, mas é muito nova para fazer a Clitemnestra”. E ele tinha toda razão. Agora, a Cassandra é que era genial: Magda Leal dos Santos.

**JD** – Magda Leal, eu não me lembro dela.

**IM** – Ela fez pouca coisa. Fez essa peça. Depois foi com a irmã para o Rio.

**JD** – Quem mais no elenco?

**IM** – Egisto era o Gavino; o Gavino dobrava papel: fazia o Sentinela, que era o prólogo da peça e fazia o Egisto. O Arauto era o Arildo de Barros, que hoje está trabalhando com o *Grupo Galpão*.

**JD** – Estava começando?

**IM** – Estava começando. Primeira peça dele, do Arildo.

**JD** – De onde que ele vinha, você se lembra?

**IM** – Não...

**JD** – Será que ele veio da Faculdade de Letras?

**IM** – Não, da Letras, não.

**JD** – Eu sei que ele trabalhava na Caixa Econômica. Bem, mais tarde, se não me engano, ele passou a trabalhar na Secretaria de Estado da Cultura, na gestão de Celina Albano. Eu não me lembro dele em nenhuma peça antes desta da qual estamos falando, *Agamênon*. Pelo menos nesses grupos todos que a gente conhece ele não estava.

**IM** – Também não me lembro, não.

**JD** – A primeira vez que ele aparece, então, é no *Teatro Clássico*.

**IM** – Então, vamos lá: no coro estavam Getúlio Starling, João Paulo Gonçalves, José Roberto Alvarenga...

**JD** – O José Roberto Alvarenga, bem mais tarde, criou um grupo de teatro da Caixa Econômica Federal, que ele dirigia. Na década de 90 ele fez um espetáculo lá na Casa de Cultura Oswaldo França Junior, em Santa Efigênia, que a Maria Amélia tinha criado junto comigo. O espetáculo dele tinha um nome bonito, *Meu nome é tumulto*.

**IM** – José Roberto Alvarenga estava no elenco de *A Castro*, em 64.

**JD** – Então, é outro que começou no Teatro Clássico.

**IM** – Casou-se com a Lotus Lobo.

**JD** – Lotus Lobo, artista plástica.

**IM** – É, exatamente.

**JD** – Que, na década de 60, tinha a *Oficina* com o Lúcio Weick, Paulo Laender, Klara e Roberto.

**IM** – O coro se completava com o Raimundo de Carvalho Veloso e o Raul Belém Machado.

**JD** – Raul no coro. Então, o Raul Belém também vem do Teatro Clássico. Nesta época, o Raul devia estar estudando Arquitetura.

**IM** – Estava. Em *Agamênon* o cenário e o figurino não são mais do Gavino e do Joaquim Costa, mas da equipe do *Grupo de Teatro Clássico*.

**JD** – Bem, mas o Gavino e Joaquim estavam no elenco, e, portanto, estavam na equipe.

**IM** – Música, como sempre, de Oswaldo Raposo; e confecção de figurino de Celsa Rosa. E aí, com esta peça, o Grupo de Teatro Clássico encerrou sua existência.

**JD** – Ah, terminou aí?

**IM** – Hum, hum, termina aí.

**JD** – Então, durou muito pouco.

**IM** – Durou muito pouco.

**JD** – Como grupo de teatro durou muito pouco. Daí pra frente você vai fazer a direção de outros grupos.

**IM** – Aí eu tinha sido convidado pela Priscila para trabalhar na escola dela.

**JD** – Ela começa o *Teatro Escola da Cruz Vermelha*, o TESC, em 74. No começo eu dei aula lá. Maria Amélia também dava aula lá; mas logo eu saí.

**IM** – Eu me lembro de que quando entrei, você estava lá.

**JD** – Eu saí porque tinha que cuidar do meu próprio grupo de teatro, *O Grupo*. Aí você entra. É em 74 que você entra para o TESC.

**IM** – Para dar aulas de História do Teatro e...

**JD** – ... dirigir algumas peças. Particularmente gregas, não é? Foi o que você fez?

**IM** – É, começamos com *Antígone*.

**JD** – Primeiro fez *Antígone*?

**IM** – Depois, fizemos...

**JD** – Encenada lá mesmo, não é?

**IM** – Lá mesmo, tudo lá.

**JD** – Produção do TESC?

**IM** – Do TESC. Depois fizemos *Electra*.

**JG** – O teatrinho era bem pequeno, não, Ítalo?

**IM** – É, era bem pequeno mesmo.

**JD** – Tinha lá umas arquibancadas.

**IM** – Para quarenta pessoas?

**JD** – É, no máximo. Umhas 40, 50 pessoas. Então a primeira que você fez foi Sófocles?

**IM** – *Antígone*. Depois, agora não sei a ordem, a sequência. Eu sei que nós fizemos também *Hécuba*, fizemos *Édipo Rei* – foi quando Madalena Rodrigues estreou como atriz.

**JD** – Madalena Rodrigues? Presidente do Sindicato dos Atores?

**IM** – Isso mesmo. Do SATED/MG

**JD** – Ela veio do TESC, então?

**IM** – Ela veio do TESC. Fez o curso no TESC.

**JD** – Então, ela estreou foi nessa peça?

**IM** – Estreou foi no *Édipo Rei*, fazendo a Jocasta. Eu dirigi quatro tragédias gregas para o TESC: *Antígone*, *Édipo Rei*, *Electra* e *Hécuba*.

**JD** – No TESC você só fez tragédias gregas?

**IM** – Não, não, Jota; fizemos Martins Pena. Martins Pena sempre foi a minha paixão.

**JD** – Pois é, mas a essa altura você já estava dando aula na universidade?

**IM** – Ah, já.

**JD** – Na Faculdade de Letras.

**IM** – Sim, desde 72.

**JD** – Tudo bem. Lá dentro da Faculdade de Letras você fez alguma coisa?

**IM** – Fiz, claro.

**JD** – Já não tinha mais o *Grupo de Teatro Clássico*.

**IM** – Não. Já tinha acabado há muito tempo.

**JD** – Então, você vai fazer teatro com os seus alunos?

**IM** – Com os alunos.

**JD** – Que matéria você lecionava?

**IM** – Literatura Portuguesa.

**JD** – Ah, você dava Literatura Portuguesa. Muito bem, mas os gregos chegavam lá assim mesmo, não é? (*risos*)

**IM** – Chegaram, ora se chegaram! Eu ofereci uma opção: Teatro Português – História do Teatro Português. E apareceu gente pra burro para fazer o curso. E eu começava com uma Introdução ao Teatro Grego.

**JD** – (*Risos*) Para chegar ao teatro português, tinha que começar no teatro grego!

**IM** – Nós fizemos muita coisa na Faculdade, sabe? Mas coisas menores. Fazia umas leituras dramáticas.

**JD** – Mas, lá, dentro da Faculdade?

**IM** – Lá dentro. Por exemplo, comemorava-se não sei o que de Camões, então eu pegava uma peça do Machado de Assis, “*Tu, só tu, puro amor*”, que é sobre Camões. Então nós fazíamos a leitura dramática da peça.

**JD** – Mas de qualquer maneira, Ítalo, de qualquer maneira, em toda a sua trajetória, você sempre esteve entre os clássicos, não? Sempre, não é?

**IM** – Sempre.

**JD** – Em qualquer língua, seja grego, seja latim, seja português, seja brasileiro, você sempre esteve no meio dos clássicos, não é?

**IM** – Sempre.

**JD** – Desde que nós consideremos o Martins Pena como um clássico, não é?

**IM** – É claro.

**JD** – Ou um Gonçalves de Magalhães. São os nossos clássicos.

**IM** – É, são os nossos clássicos.

**JD** – O Padre Anchieta você não montou não, não é?

**IM** – Não, Anchieta não.

**JD** – Mas montou o padre Antônio Vieira.

**IM** – Montei *Vieira*. Foi lá, na sua *Casa de Cultura Oswaldo França Junior*

**JD** – Foi, foi na *Casa de Cultura*. Mas isso foi uma produção independente, não é, Ítalo? Isso foi depois de 90.

**IM** – Depois de 90.

**JD** – Eu gostava muito do espetáculo. Porque eu também tenho a minha paixão pelo Vieira. Você estava no elenco.

**IM** – Estava. A idéia de fazer aquele espetáculo não foi minha. Eu gostava muito do Vieira, mas nunca pensei em fazer um espetáculo com textos dele. Um dia, eu encontrei num livro de teatro português uma peça chamada *Vieira*, que é o processo do padre Vieira na Inquisição. Era grande. Eu falei: “não, não vou fazer ela inteira”. Então, fiz uma adaptação do texto.

**JD** – Eu vi um espetáculo muito bonito, feito pelo Pedro Paulo Rangel: era uma adaptação do *Sermão da Quarta-Feira de Cinzas*. Lindíssimo o espetáculo, bonito mesmo. E seria ainda melhor se fosse feito dentro de uma igreja, sabe?

**IM** – Na inauguração da igreja restaurada de Itabira, convidaram-me para fazer a leitura do *Sermão da Sexagésima*, dentro da igreja. E eu fiz, paramentado...

**JD** – Paramentado?! (*risos*)

**IM** – Paramentado. Fui para o púlpito e fiz a leitura lá de cima. Foi ótima a experiência.

**JD** – Fantástico.

**IM** – Você está dizendo que eu só monto clássicos, mas lembrei-me agora de que no Colégio Universitário, no final da década de 60, montei duas peças curtas do Ionesco.

**JD** – Ionesco? Dentro do Colégio Universitário?

**IM** – Dentro do Colégio Universitário. Duas comédias de um ato: uma se chamava *A moça casadoira* e a outra *O mestre*.

**JD** – Não conheço nenhuma das duas. Conheço *A lição*, dele também.

**IM** – *O mestre*. É uma peça interessantíssima. São três pessoas que estão aguardando a chegada do mestre. Várias pessoas aguardando a chegada do mestre: “O mestre é isto, o mestre é aquilo, o mestre é não sei o que, o mestre chegou em tal lugar assim, assim, o mestre...”. Vem um anunciando: “O mestre está chegando, o mestre não sei o que”. Aí o mestre aparece. Então os três exclamam assim: “Mas, ele não tem cabeça!”. E o mestre entra sem cabeça. Todos eles esperando a chegada do mestre. E quando o mestre chega, ele não tem cabeça!

**JD** – Fantástico. Puro Ionesco.

**IM** – É genial.

**JD** – Próprio de Ionesco. Mas essas duas comédias, então, essas duas peças do Ionesco foram uma espécie de deslize na carreira... (*risos*)

**IM** – Foi. Bom, eu sempre gostei muito de Ionesco.

**JD** – É, o grande problema para montar Ionesco sempre foi o direito autoral.

**IM** – Nós fizemos dentro do Colégio Universitário, podia-se fazer à vontade, sem nos preocuparmos com pagamento de direito autoral.

**JD** – Mas autor brasileiro mesmo você fez poucos, não é, Ítalo?

**IM** – Fiz muito Machado de Assis e Martins Pena, Arthur Azevedo...

**JD** – Você nunca fez Gonçalves Dias, não?

**IM** – Não, não fiz. Eu tinha vontade de fazer...

**JD** – Não fez? O Otelo brasileiro você também não fez? *Leonor de Mendonça*?

**IM** – *Leonor Mendonça* é que eu tinha vontade de fazer.

**JD** – O TU fez uma parte, com direção da Haydée. Ela não fez todo, não.

**IM** – Fez internamente.

**JD** – Internamente.

**IM** – Antônio Domingos Franco fazia o Alcoforado.

**JD** – Sim, eram dois atores que faziam. O espetáculo era de fim de ano, para aprovação dos alunos.

**JD** – Mas me diga uma coisa, Ítalo, vamos conversar aqui sobre os métodos. Como é que você dirige? Você dirige com algum método específico? Você gosta de fazer improvisações, por exemplo, na direção?

**IM** – Não, Jota, nunca usei deste recurso.

**JD** – Não, não é? Quando você vai fazer um espetáculo, você já tem uma visão antes, quando lê o texto, ou não?

**IM** – Eu tenho, geralmente eu tenho, mas eu espero a coisa desenvolver.

**JD** – Acontecer?

**IM** – Acontecer.

**JD** – Você dá liberdade para o ator, para que ele possa criar mais à vontade?

**IM** – Ah, muita, muita liberdade.

**JD** – Deixa ele criar?

**IM** – Às vezes isto não é tão simples. Vou lhe contar um caso raríssimo: a Magda Leal começou a fazer teatro comigo com a *Antígone*. E era, sinceramente, era difícil dirigir a Magda. Ela era incapaz de criar um gesto, de criar um movimento, de criar uma inflexão diferente, uma coisa assim. Eu insistia: falava é isso assim-assim, assim-assado, e não conseguia. Então eu tinha que dar pra ela praticamente tudo. Tinha que dar mesmo, intenções, inflexões. E eu não gostava disso. Eu falava assim: “Magda, deste jeito quando você estiver no palco não é a você que eu vou ver, é a mim mesmo”. É horrível isso. Mas com certos atores não há outro jeito. Ou, então, dispense o ator e busque outro.

**JD** – Mas essa base de imitação você sempre abominou, não é?

**IM** – Abominei. Sempre. Quando eu fui fazer o *Agamenon*, ela ficou sabendo. Eu dei a peça para o pessoal ler, ela chegou e pediu: “Ítalo, me dá o papel da Cassandra?” Falei: “Você está doida? Cassandra? Nunca”. Ela cismou: “Não, eu quero fazer a Cassandra”. Eu falei: “Não, não dá, você está começando, Magda. Cassandra é um papel para uma atriz experimentada. Você vai fazer outro papel”. Ela insistiu: “Não, não”. Eu disse: “Então vamos fazer o seguinte: eu vou fazer um teste. Quem quiser o papel de Cassandra tem que fazer o teste.” Ela fez o teste e foi perfeita! A Cassandra surgiu de repente.

**JD** – Encarnou!

**IM** – É. Eu falei: “Como é que aconteceu isso?” Ela também não sabia explicar, não.

**JD** – Incrível.

**IM** – O Paula Lima ficou encantado com ela: “Ela é realmente uma senhora atriz”. Ainda falei com ele: se você se lembrasse de *A Castro* não diria isso”. Mas acontece...

**JD** – Coisa impressionante

**IM** – Foi de repente. Como você pode saber qual o processo que vai funcionar, não é, Dangelo?

**JD** – Você faz muito trabalho de mesa, Ítalo?

**IM** – Faço. Isso eu faço muito. Muito. É o que a gente faz mais.

**JD** – Conversar muito sobre o texto, não é?

**IM** – Muito. A gente lê muito a peça e vai conversando, e vai discutindo, todo mundo vai trazendo informação, é o que mais fazemos. E na marcação eu deixo primeiro fazer a marcação que cada um quer ou acha que deve fazer, e depois eu vou aparando.

**JD** – Certo. É mais como um espectador, à distancia, vendo, observando.

**IM** – É, exatamente.

**JD** – E desses espetáculos todos que você fez, quais aqueles que você acha que foram mais gratificantes? Que você disse: “Bom, esse aí foi uma boa realização”. Porque dizer que está perfeito, não é? A gente sabe que não há ninguém que saiba mais dos defeitos de um espetáculo do que quem o dirige, não concorda? Desde que se tenha autocrítica, é claro. E rigorosa.

**IM** – É, tem razão.

**JD** – Mas qual espetáculo você acha que mais se aproximou daquilo que você queria fazer?

**IM** – Olha, eu gosto demais da *Salomé*, do Oscar Wilde.

**JD** – Este é mais recente?

**IM** – Este eu fiz já com o Grupo Intervalo.

**JD** – Desse grupo nós ainda não falamos.

**IM** – Não, ainda não. E antes do Intervalo teve um outro.

**JD** – Qual? Foi depois do TESC?

**IM** – Depois do TESC. Quando o TESC acabou, um grupo de alunos do TESC me procurou. Quando que acabou o TESC?

**JD** – O TESC acabou em 80, mais ou menos. A Priscila Freire entregou o TESC para umas pessoas, mas também não deu certo.

**IM** – É, não deu certo.

**JD** – Assumi o Celso Fonseca. E não deu certo.

**IM** – Quando acabou o TESC um grupo de alunos que se formou lá me procurou. Entre eles estavam João Carlos, que era de Contagem, mas estudava aqui; a Eneida Aguiar, Geraldo Tavares. Tinha mais gente. Me procuraram: “Ítalo, nós estamos querendo dar continuidade, porque o TESC fechou e nós queremos fazer teatro. Você não quer dirigir um grupo conosco, não?” Eu falei: “Topo. Então vamos fundar um grupo”. Aí, nos juntamos e fundamos o grupo. Alguém sugeriu o nome: *Teatro Mineiro de Comédia*. Eu dirigi umas 3 ou 4 peças com eles.

**JD** – Quais?

**IM** – Eu dirigi *Papai fanfarrão* do Mario Lago e José Wanderley; dirigi... deixa eu me lembrar.

**JD** – Isto é bem clássico também... (risos)

**IM** – Eu gostava muito do Tojeiro por causa dos trocadilhos dele.

**JD** – É, ele é daquela década de 20, 30.

**IM** – É, daquela geração. Pois é, eu fiz o *Papai fanfarrão*, *Minha sogra é da polícia* (risos), fiz...

**JD** – Esse *Minha sogra é da polícia* é de quem?

**IM** – Eu acho que é do Gastão Tojeiro.

**JD** – E que mais?

**IM** – Fizemos *Os inimigos não mandam flores*, do Pedro Bloch, *Electra*, do Eurípides. A peça do Pedro Bloch foi feita no Teatro do DCE.

(“Na representação do Grupo Mineiro de Comédia há muitas falhas técnicas, pois são todos amadores e, a maioria, é a primeira vez que interpreta uma tragédia grega ou pisa num palco. Mesmo assim foi um trabalho bonito e válido de Ítalo Mudado, um “expert” em teatro grego. Todos os atores se empenharam ao máximo para dominar o texto de Eurípides e penetrar nas personagens tentando passar suas paixões e violência”). – Magda Lenard – *Diário da Tarde* – 20 - 6 - 1983).

**JD** – Já tinha Teatro do DCE?

**IM** – Tinha... Você montou o *Frei Caneca* no Teatro do DCE. Eu vi o espetáculo lá.

**JD** – *Frei Caneca* foi em 72. O espetáculo que você fez lá foi bem depois.

**IM** – Foi, depois. *Os inimigos não mandam flores* é do fim da década, 78, 79. Nós nos reuníamos no apartamento da Márcia Batista, lá no Maletta. Nós tínhamos acabado uma temporada e estávamos procurando um texto para fazer. Mas estava difícil resolver. O tempo passando e a gente não se decidia por nenhum texto. E nesse ínterim, eu estava fazendo um trabalho na Faculdade, a pedido do professor Moacir Laterza, sobre Poesia Modernista Brasileira. E estava ensaiando a colagem que eu tinha feito, mas com alunos da Faculdade, não tinha nada a ver com o grupo de teatro, não. Já estava chegando o dia da Semana que o Moacir Laterza queria fazer. Aí, eu disse: “Ó, gente, como nós estamos demorando muito a escolher o texto; enquanto o *Grupo Mineiro de Comédia* não escolhe o texto, no intervalo vamos fazer este espetáculo de poesia”. E o *Grupo Intervalo* passou a existir.

**JD** – Um grupo saiu do outro.

**IM** – Saiu do outro, e eu não voltei mais para o primeiro.

**JD** – Você não voltou para o outro? Você não voltou para o *Grupo Mineiro de Comédia*?

**IM** – Não. Aí, eu me lembro de que eles montaram, logo em seguida, o *Bésame Mucho*.

**JD** – *Bésame Mucho* fez até muito sucesso.

**IM** – Foi.

**JD** – É, foi lá na *Imprensa Oficial*.

**IM** – Foi, na no teatro da *Imprensa Oficial*, montado pelo Grupo *Mineiro de Comédia*.

**JD** – Aí você vai para o Grupo *Intervalo*?



IM – E estou no Intervalo, até hoje.

JD – Mas o grupo é o que? O *Intervalo* é constituído de alunos, de outros atores...

IM – É, quem aparecer.

JD – Não interessa, quer dizer, não tem um grupo constituído: o *Intervalo* é o Ítalo? (*risos*).

IM – É, de uma certa forma, é.

JD – Quando você vai montar alguma coisa, é o Grupo Intervalo que monta, é uma sigla. (*risos*)

IM – O Grupo Intervalo já tem 23 anos.

JD – Esse tempo todo? E continua?

IM – No ano passado o Intervalo montou *Espectros*, do Ibsen.

JD – Cite algumas peças que foram feitas com o grupo *Intervalo*, vamos lembrar algumas.

IM – O *Vieira*, da qual já falamos, foi feita pelo grupo Intervalo; *O avarento*, de Molière; *Salomé*, do Oscar Wilde; *Medeia*, de Eurípidés.

(“Trabalhando já há vários anos com o teatro clássico, Ítalo Mudado é um dos poucos que, dentro das precaríssimas condições do teatro amador, ainda se empenha em não deixar no esquecimento os belos textos dos poetas trágicos gregos. Graças ao excelente desempenho de Alcione Ângelo, a figura de *Medeia* teve preservada sua expressividade e sua presença unificadora, ponto de equilíbrio dos movimentos e dos acontecimentos da peça de Eurípidés, malgrado a “desmedida” que caracteriza seus sentimentos e suas ações. A direção de Ítalo Mudado pôde fazer da protagonista o ponto central de uma coreografia despojada, onde se reproduz a condição de abandono da própria *Medeia*, e onde se evidencia a força magnetizante de sua paixão”). – Sonia Viegas – Estado de Minas – 1º - 7 - 1989)

IM – Outra peça que fiz com o Grupo Intervalo foi *Fofoca, dinheiro e casamento*, do Machado de Assis.

JD – Bom, isto não é peça do Machado de Assis. Foi uma adaptação?

IM – São três peças.

JD – Ah, são três peças?

IM – Três peças pequenas do Machado de Assis, cujo assunto era justamente esse: fofoca, dinheiro e casamento;

JD – Que mais?

IM – *Antígone*, de Sófocles; *Maridos, mulheres e confusões*, do Martins Pena.

JD – Também a mesma coisa? Juntou algumas peças do Martins Pena?

IM – Peguei peças dele e juntei. Montamos também o *Rubayat: Canção de amor e vinho*, uma adaptação das poesias do Omar Khayyam; *As safadezas de Scapino*, de Molière; *A mandrágora* de Maquiavel; *A panela*, de Plauto.

JD – O que você acha de Plauto? Eu só conheço dele *O soldado fanfarrão*.

IM – Você me perguntou, ainda há pouco, que espetáculos eu mais gostei. Eu adorava *A panela*. A peça é a precursora de *O santo e a porca*, do Suassuna.

JD – Ah, é?

IM – *O santo e a porca* foi inspirado em *A panela*.

JD – *A panela* é o porquinho do dinheiro?

IM – É, exatamente. Era uma delícia.

JD – Nada se inventa, não é mesmo? Tudo já foi feito. Ou melhor, tudo que se faz tem rastro.

IM – Outra montagem nossa foi *Enganadores enganados*. Na verdade, são duas conhecidas farsas medievais, *O pastelão e a torta* e *A farsa do advogado Pathelin*. Fizemos também uma peça do Joaquim

Manuel de Macedo, *O primo da Califórnia*, que rebatizamos como *O primo rico de Miami*, e *Uma lição depois da missa*, com três peças curtas de Machado de Assis: *Lição de botânica*, *Antes da missa* e *Missa do Galo*.

**JD** – Uma senhora produção! De onde vêm os atores do grupo Intervalo?

**IM** – Eu dei aula no NET durante dois anos. Muitos vieram do NET. Eu dei aula no SESC, ainda dou aula no SESC. Muitos atores saem de lá e vêm trabalhar no grupo *Intervalo*.

**JD** – Quando é que você foi dar aula no Teatro Universitário?

**IM** – O Otávio Cardoso é que estava na direção do TU. Foi ele quem me chamou.

**JD** – Antes você nunca tinha dado aula no Teatro Universitário?

**IM** – Eu tinha dado aulas, a convite da Haydée Bettencourt, mas eu dava cursos avulsos. Não era professor regular lá, não.

**JD** – Mas você deu cursos lá?

**IM** – Dei, dei. De teatro grego, teatro medieval, teatro romano.

**JD** – Então foi o Otávio Cardoso quem lhe fez o convite?

**IM** – Otávio Cardoso queria fazer uma reestruturação no curso do Teatro Universitário. O Paula Lima dava as aulas de História do Teatro. Cardoso pensava em encarregar o Paula Lima de uma nova disciplina: comentar a história do teatro, mas através do cinema. O Paula Lima tinha uma admirável filmoteca, com filmes de peças de teatro ou baseados em obras de dramaturgia. O Paula Lima faria as projeções e comentaria o filme. E eu daria as aulas teóricas de História do Teatro.

**JD** – Excelente ideia. O Paula Lima já faleceu. Onde ficou esta filmoteca, uma preciosidade?

**IM** – Já fui atrás dela.

**JD** – Com quem ficou, Ítalo?

**IM** – Dizem que ele cedeu tudo para a universidade, Jota. Eu estive na biblioteca da universidade para procurar e não achei nada. Ninguém conseguiu me dar notícia.

**JD** – Não achou? Mas, é importante descobrir onde está esse acervo!

**IM** – E eram muitos filmes. Eu cheguei a ver um, que foi *Ifigênia em Áulis*, que ele tinha, em grego, com legendas em inglês.

**JD** – Coisa raríssima.

**IM** – Raríssima. Yuri Simon encenou e eu dirigi *Ifigênia em Áulis*.

**JD** – Na Faculdade de Letras você também tinha um grupo de teatro, não tinha?

**IM** – Eu criei um projeto dentro da Faculdade de Letras, interessantíssimo. Chamava-se *Projeto Quinze*. O intervalo das aulas na Faculdade durava 15 minutos. Então, durante esses 15 minutos eu encenava uns quadros de peças curtas, curtíssimas.

**JD** – Numa sala?

**IM** – É, avisava pra todo mundo antes. Punha cartaz e tudo: *Projeto Quinze* vai apresentar... coisa e tal. A sala lotava!

**JD** – Coisa fantástica. Só cenas?

**IM** – Só cenas.

**JD** – Lido ou de cor?

**IM** – Não, de cor.

**JD** – Encenado?

**IM** – Encenado.

**JD** – Mas, não tinha figurino, não?

**IM** – Tinha nada não. Dois professores trabalhavam comigo: Luiz Cláudio e o Bacamarte.

**JD** – Texto e ação, não é?

**IM** – Texto e ação. Sabe aquela peça do Brecht, pequenininha, do espião?

**JD** – Sei, o texto é uma pequena obra-prima. Está no *Ascensão e queda do III Reich*. Você fez *Espectros* quando?

**IM** – Foi no fim de 2006. Depois entramos na Campanha de Popularização do Teatro e da Dança. Foi um fiasco, Dangelo: na Campanha nós fizemos 16 espetáculos – ou 15, quinze espetáculos – a média de público desses 15 espetáculos foi de 12 pessoas.

**JD** – Não brinca!

**IM** – Contando os convites, e nós demos muitos.

**JD** – Ninguém está a fim de ver peça de Ibsen, não.

**IM** – Está não. Não foi um único aluno de teatro: nem do TU, nem do Palácio das Artes, nem do curso superior de Artes Cênicas da UFMG. Nem por curiosidade eles foram. Pelo menos para saber “quem é esse Ibsen”?

**JD** – Não é por nada não, mas ao menos se espera que gente de teatro, aluno de escola de teatro vá, não é o esperado?

**IM** – Foi o que eu achei.

**JD** – Pelo menos os professores. Mudando um pouco de assunto, Ítalo: o que você acha da crítica, de uma maneira geral? Você dá importância à crítica?

**IM** – Não, não. Para começo de conversa, raríssimas vezes eles fizeram alguma crítica sobre os meus espetáculos. Conto nos dedos.

**JD** – Você também não fica muito preocupado com isso, não é verdade?

**IM** – Nem estou aí.

**JD** – Você continua na ativa, com o grupo Intervalo?.

**IM** – Continuo. Tenho até um espetáculo pronto, do Suassuna, para fazer, se conseguir teatro.

**JD** – Qual é o problema?

**IM** – Conseguir pauta num teatro. Porque o aluguel de teatro está um absurdo – 350 reais por noite. A bilheteria não cobre isso.

**JD** – Para quem tem média de 12 espectadores na plateia, está difícil... (risos) E os teatros públicos?

**IM** – Os públicos têm concorrência e é difícil conseguir a pauta. E são poucos: *Francisco Nunes*, *Marília*. O teatro da Imprensa, o Clara Nunes, está na mão de um grupinho, você também não consegue. O Teatro da Telemig, o Klauss Vianna, está fechado, ninguém sabe por quê. O Teatro da Biblioteca Pública acho que é terceirizado. Nós vamos tentar o teatro da Assembleia. Vamos tentar... Eu fazia sempre na UFMG, sabe? No Centro Cultural. Agora está impossível. Eles não abrem mais concorrência, não.

**JD** – Ah, não?

**IM** – Não, acabaram com a concorrência. A reitoria acabou com a concorrência.

**JD** – Bom exemplo de democracia, não? (risos)

**IM** – É, muito democrático...

**JD** – Ítalo, foi uma boa conversa. Fico muito grato. É bom falar de coisas que a gente viveu tão de perto.

**IM** – A memória é que não anda muito boa. Mas o essencial é ter feito teatro.





## Dois concertos para violino

*Paulo Sérgio Malheiros dos Santos\**

A programação da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais para 2014 inclui em suas apresentações do mês de março, dois concertos para violino, de dois dos mais importantes compositores do século XX: Prokófiev e Bartók. Comparados aos cinco revolucionários concertos para piano cujas audácias técnicas e sonoras causaram tanta polêmica à época de sua criação, os dois concertos para violino de Prokófiev mantêm uma perspectiva mais tradicional. Escritos com um intervalo de dezoito anos, em ambos o lirismo se impõe à virtuosidade do solista. Para o compositor, o violino permanecerá, predominantemente, o instrumento do canto e da flexibilidade das linhas melódicas. Seus dois concertos constituem (ao lado do concerto de Alban Berg) os pontos altos desse gênero no século XX.

O *Concerto n° 1*, projetado desde 1915, foi concluído em 1917, sendo contemporâneo da Sinfonia Clássica. Com essas duas obras, Prokófiev,

\* Pianista, doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Puc-Minas, professor de História da Música e Música de Câmara da UEMG. Desde 2003, apresenta o programa semanal *Recitais Brasileiros*, pela rádio Inconfidência de Minas Gerais.

por volta dos vinte e cinco anos, completava uma série de quatro partituras orquestrais que apresentam os polos essenciais e diversos de toda a sua obra: a *Sinfonia op 25* tem uma escrita neoclássica leve, concisa e transparente; o balé *Le bouffon* op. 21 mostra-nos o compositor irônico e sarcástico; na Suíte *Scythe* op.20 aparece o Prokófiev violento, poderoso e selvagem; enquanto o *Concerto op. 19* revela o músico sensível e lírico.

Para sua composição, Prokófiev beneficiou-se dos conselhos de Pawel Kochanski, violinista polonês que ensinava no Conservatório de São Petersburgo. Em razão dos acontecimentos políticos de 1917, a estreia prevista para o outono não aconteceu e o concerto só foi tocado seis anos mais tarde, a 18 de outubro de 1923, em Paris, com o violinista Marcel Darrieux e a regência de Serguêi Kussevitski.

O concerto tem os três movimentos tradicionais. O *Andantino*, em forma de sonata, inicia-se com o primeiro tema (*sognando*), entregue ao solista sobre trêmulos das violas. Seu caráter lírico contrasta com as linhas curiosamente angulosas do segundo tema (*recitando*). Prokófiev explora as potencialidades técnicas do violino – trinados, *staccati*, arpejos quebrados, acordes, o registro agudo – mantendo a pureza do desenho melódico e o equilíbrio da relação solista/orquestra. O movimento atinge o ápice de intensidade antes da longa *Coda (Andante assai)*, notável pela sutileza das sonoridades – sobre o delicado fluir da harpa, o tema inicial é retomado pela flauta e ornamentado pelo violino.

O clima muda radicalmente com o *Scherzo (Vivacissimo)*. Um refrão (parte A) de leveza cintilante, de humor brincalhão e irônico, reaparece modificado e com cadências após uma parte B (de ritmo mais acentuado) e uma agressiva parte C (onde reencontramos o compositor sarcástico, com uma instrumentação percussiva e o solista tocando *sul ponticello*). Na última repetição do refrão, o material temático é confiado à orquestra enquanto o solista executa uma série de flajolés, imitando um flautim.

O Final (*Moderato*) traz de volta o lirismo com uma bela cantilena sobre o fundo ritmado. O motivo do fagote, com certo humor prefigura o tema do avô, de *Pedro e o Lobo*. Pouco a pouco o movimento ganha intensidade (*Allegro moderato*) e o solista pode exibir todo o seu virtuosismo. O tema do primeiro movimento volta com uma orquestração

mais encorpada e culmina nas longas guirlandas de escalas do violino antes que a coda feche a partitura de forma tranquila e poética.

O primeiro concerto para violino pertence à primeira das três fases que dividem a carreira de Prokófiev. Esta divisão está inteiramente ligada à história de seu país. A fase “russa” compreende os primeiros anos do compositor na Rússia czarista, quando paralelamente aos estudos no Conservatório ele participa das Noites de Música Contemporânea. Prokófiev entra em contato com a obra inovadora de Debussy, Richard Strauss, Schönberg e apresenta algumas composições que causam espanto pela aspereza harmônica e rítmica. Com essas obras o compositor se associava (intuitivamente) à estética futurista da época, à pintura de Kandinsky e à literatura de Maiakovski.

Em 1918, Prokófiev inicia seu período “ocidental” quando abandona a Rússia para viver por muitos anos entre a França, os Estados Unidos e a Alemanha. Diferentemente de Debussy, Stravinsky, Bartók, Schönberg ou Webern, Prokófiev nunca pretendeu renovar a linguagem musical ou criar uma nova “técnica” de composição. Em linhas gerais, manteve-se fiel à tonalidade e às formas musicais de contornos claros. Suas inovações se referem mais ao “efeito” que às estruturas musicais. Nesse aspecto sua destreza de exímio pianista lhe foi muito útil e, mesmo quando acusado pela vanguarda radical de retrógrado e conservador, suas obras foram frequentemente provocativas e “modernas”, garantindo-lhe com justiça um lugar entre os compositores mais importantes da primeira metade do século XX.

A partir de 1927 Prokófiev começa a reatar contatos com a URSS. Em 1936, com objetivos pedagógicos, escreveu para o Teatro Infantil de Moscou o conto musical *Pedro e o Lobo*, uma das composições mais populares do século XX. Nesse ano, voltou definitivamente à Rússia, iniciando sua fase “soviética”, durante os mais rigorosos anos dos expurgos stalinistas. A produção desse último período, muitas vezes desigual, inclui obras-primas instrumentais como os balés *Romeu e Julieta*, *Cinderela*; a *Sinfonia n° 5*; além das trilhas para os filmes de Sergei Eisenstein e as últimas sonatas para piano. De 1938 em diante Prokófiev não teve mais autorização para sair do país. Seu estilo,

objetivando tornar-se mais compreensível para o grande público, foi polido por um retorno cada vez mais claro em direção à tonalidade e pelo emprego sistemático do folclore. Continua compondo muito, sobretudo obras vocais por encomenda oficial. Entretanto, os agentes culturais ainda o viam com desconfiança e, em 1948, no auge da campanha antiformalista, Prokófiev e outros artistas (Shostakóvitch, Khatchaturián) foram punidos rigorosamente e obrigados a se retratarem, colocando-se publicamente à disposição do regime. Coincidentemente, Prokófiev morreu a 5 de março de 1953, mesmo dia da morte de Stalin.

Como Prokófiev, Bartók foi excelente pianista. Dos três concertos que escreveu para piano, Béla Bartók estreou os dois primeiros. O último, escrito no exílio americano, simultaneamente ao *Concerto para viola*, foi sua obra derradeira (os compassos finais foram orquestrados por Tibor Serly, seu discípulo predileto). Como pianista, Bartók atuou sob a direção de célebres regentes, convidado por famosas orquestras europeias e americanas. Fez seu primeiro recital aos dez anos, preparado pela mãe, competente professora de piano. De 1907 a 1934, o compositor lecionou piano no Conservatório de Budapeste, consolidando a fama de excelente pedagogo. Dedicou a seu instrumento predileto obras didáticas de inegável valor artístico e um repertório fundamental para a música moderna.

Além da obra pianística, a produção de Béla Bartók (incontestavelmente um dos compositores mais originais, inovadores e influentes do século XX) abrange variados gêneros, incluindo obras orquestrais, música para teatro (ópera, balé e pantomima), importantes combinações de câmara, música vocal e coral. Sua arte atingiu um ponto culminante nos seis Quartetos de cordas, associados em linha direta aos quartetos da última fase de Beethoven e que fazem de Bartók o principal mestre moderno dessa modalidade camerística.

Aos dezoito anos, estudando com Istvan Thoman, ex-aluno de Liszt, Bartók começou a pesquisar metodicamente as manifestações musicais populares de seu país. Liszt escrevera um livro sobre o virtuosismo dos violinistas ciganos, inspiradores de suas célebres Rapsódias Húngaras. E até o começo do século XX, a música húngara (all'ungherese) confundia-se

com a música cigana ((alla zingarese). Bartók ampliou as pesquisas em direção ao autêntico folclore magiar. Depois as estendeu por países como Eslováquia, Romênia, Arábia (1913), Sérvia, Croácia, Anatólia e Bulgária, chegando ao norte da África (1932) e à Turquia (1936). Seu método implicava uma ética, o respeito absoluto pelas diferentes etnias e a superioridade do humanismo sobre o nacionalismo. Guiado por um espírito científico, o compositor recolheu, classificou e analisou metodicamente milhares de canções. Assimilou a surpreendente riqueza rítmica do folclore (em seus compassos inusitados); libertou-se da hegemonia do sistema tonal (pelo uso sistemático de modos e escalas antigas) e renunciou aos efeitos fáceis de exotismo superficial. Ao incorporar elementos "primitivistas" à melhor tradição erudita ocidental, Béla Bartók contribuiu decisivamente para a renovação da linguagem musical contemporânea.

O violino era o instrumento principal dos verbunkos, dança propagada pelas orquestras ciganas da Hungria. Béla Bartók confirmaria as origens dessa dança entre as formas instrumentais praticadas há séculos pelos camponeses húngaros e a utilizou em algumas de suas importantes obras para o instrumento, como as *Rapsódias* para violino e orquestra e os *Contrastes* para piano, violino e clarineta. O primeiro movimento do Concerto n° 2 para violino deveria originalmente chamar-se *Tempo de verbunkos*. (Somente após a morte de Bartók o concerto passou a ser conhecido como o de n° 2, devido à descoberta de um concerto anterior, escrito em 1908 e dedicado à violinista Stefi Geyer, com um amor não correspondido.

O concerto n° 2 possui três movimentos. Na orquestração são usados alguns efeitos ousados, como o *pizzicato* em *fortissimo* da seção de cordas, quase ao final do primeiro movimento. Este *Allegro ma non troppo* estrutura-se na forma clássica de sonata, com seus dois temas e desenvolvimento. A harpa desenha o fundo rítmico de acordes perfeitos (em Si maior) estabelecendo um clima de recolhimento para o solo do violino, repleto de melancólico lirismo — um primeiro tema cantante, amplo, caracterizado por intervalos de quartas e quintas. Juntos, solista e orquestra iniciam uma passagem marcada *risoluto*. O segundo tema,

também confiado ao solista, comporta uma sequência de todas as 12 notas cromáticas, sem repetição. Não há, porém, a intenção de desenvolver uma construção dodecafônica e a série se dissolve em trinados. Alguns críticos sugeriram que o autor ironizava aí a Segunda Escola de Viena, mas Bartók respeitava Schönberg e seus seguidores e na audição do concerto o (improvável) caráter satírico torna-se imperceptível. Após um clímax, os glissandos da harpa servem novamente de acompanhamento para uma versão do primeiro tema (agora em Fá maior) que marca o início do desenvolvimento formal. O tempo é acelerado e em uma surpreendente passagem, com acompanhamento da celesta e da harpa, o violino exhibe no registro agudo uma inversão do tema. Quando este retorna (novamente em Si maior) está a uma oitava acima e sem o acompanhamento da harpa. Outros materiais também são recapitulados até que a longa cadência do solista anteceda a conclusão. Esta cadência brilhantemente virtuosística foi composta pelo próprio Bartók.

O segundo movimento em Sol maior (*Andante tranquillo*) consiste de uma série de seis variações sobre um tema de natureza rapsódica e cantante anunciado pelo violino. As variações permitem apreciar a versatilidade de uma instrumentação de nuances notáveis, sobretudo pelo uso surpreendente da percussão. Na primeira variação o solista é inicialmente acompanhado apenas por golpes isolados dos tímpanos, reforçados pelos contrabaixos. A variação 2 se inicia com a flauta repetindo longas notas sobre as quais se destacam o solista, a harpa e depois a celesta. A variação 3 privilegia as trompas, ao lado do violino. Na variação 4 a melodia é inicialmente confiada aos violoncelos e contrabaixos, enquanto o solista os acompanha com trinados. Triângulo e caixa entram na leve variação 5 (*scherzando*). Na variação 6, as cordas e os tambores acompanham o violino. Quando a percussão silencia, o solista faz uma expressiva e lenta escala descendente, preparando a reexposição do tema inicial, que, gradativamente, diminui até chegar a uma única nota Sol aguda para concluir o movimento.

O movimento final (*Allegro molto*) tem o caráter de um rondó, embora seja construído como um *allegro* de sonata. Após alguns enérgicos compassos da orquestra, o violino inicia o tema principal – derivado do

tema do primeiro movimento. Esta semelhança temática caracteriza a forma “em arco”, bastante apreciada por Bartók e responsável pela unidade estrutural do concerto. As variantes do tema principal são, sobretudo, rítmicas. Somadas às mudanças abruptas de andamento e expressão exigem admirável virtuosidade do solista. O concerto foi publicado com dois finais alternativos, um dos quais somente para orquestra e o outro que inclui a participação do solista. O final sem solista apresenta um formidável glissando dos metais. Em ambas as alternativas, o tema principal prende a atenção do ouvinte até a conclusão da obra.

O concerto nº 2 para violino desenvolve admiravelmente a estética da variação (escrever variações era, a princípio, a firme intenção de Bartók). A forma tradicional em três movimentos foi sugerida por Zoltán Székely, violinista húngaro a quem a obra foi dedicada e que a estreou, no dia 23 de março de 1939, em Amsterdam, sob a regência de Willem Mengelberg.





## Mário Zavagli, mestre aquarelista

*Carlos Perktold\**

A herança cultural dos europeus, em especial aquela dos italianos transmitida para boa parte dos seus descendentes brasileiros, trouxe consigo o talento genético dos seus artistas ao longo de pelo menos dois séculos, e ela fez o Brasil crescer nas artes plásticas. Prova disso são nomes como Visconti, Portinari, Zanini, Bonomi, Volpi, Ceschiatti, Fiore, Giorgi, Penacchi, Barsotti, Pancetti, Ianelli, Mecatti, Signorelli, para citar apenas alguns conhecidos, mas a lista é longa. Ter o sobrenome terminado em “i” parece favorecer ainda mais o seu descendente.

Não são somente por esses detalhes genealógico, gráfico e de estirpe que o nosso mineiro-universal Mário Zavagli entra na lista dos grandes artistas brasileiros. É pelo seu talento de pintor, desenhista, retratista e aquarelista. Como vê o leitor, um artista completo. Aos 57 anos tem um currículo que começa aos onze de idade em Guaxupé (MG), cidade onde nasceu e viu crescer sua vocação para o desenho. Ele guardou na memória e na retina a paisagem mineira como somente os moradores de cidades menores são capazes. Depois passa por várias vicissitudes difíceis para quem opta por essa atividade profissional, chega à Escola de Belas Artes

\* Crítico de arte, é integrante da Associação Brasileira e da Associação Internacional dos Críticos de Arte (ABCA – ASCA).



da UFMG como professor e continua até hoje com suas impecáveis e deslumbrantes aquarelas. Não são somente elas que fazem dele o artista que é, mas, sobretudo, são elas que o têm consagrado ultimamente entre colecionadores e galerias. Seus trabalhos a óleo ficaram no passado por causa da intoxicação do chumbo e da terebintina, daí a recomendação médica para interromper essa técnica, e que o levou às aquarelas. Sorte nossa, porque se o leitor visse uma delas, se apaixonaria. Se tiver a sorte de adquiri-la, a colocará em lugar de destaque em local de sua casa no qual passa mais tempo, apenas para vê-la com mais frequência, como se faz com qualquer objeto amado. Para se ter uma ideia de tudo aqui mencionado, sugere-se a leitura do livro do poeta Fernando de Franceschi, editado pelo Instituto Moreira Salles intitulado e contendo *21 Paisagens Mineiras*. O livro surgiu a propósito da exposição de Zavagli no mesmo Instituto, em 1992, na qual havia 35 aquarelas de vários tamanhos, todas adquiridas pelo referido Instituto de uma única vez, e agora parte do seu acervo.

Se o leitor crê na opinião deste articulista, pode julgar que consultando sítios dos grandes leiloeiros de arte brasileira ou visitando outros meios de informação, nos quais encontra, além da biografia dos nossos artistas, algumas fotos das suas obras, preços das vendas nos últimos anos, dimensões e demais dados de seus colegas de paleta, lamenta informar que não achará esses registros de Mário Zavagli. Os seus trabalhos são raríssimos de se encontrarem à venda, por isso não há sítios com essas informações. Não se trata de má vontade dele, dos leiloeiros ou *marchands*. Acredite, a dificuldade é que quem os tem não vende e quem não tem e quer, precisa esperar algum tempo para comprá-los. Nosso Mário Zavagli precisa de prazo para confeccionar as aquarelas com uma miríade de detalhes das paisagens mineiras. Elas sempre são precedidas de delicados desenhos de lápis de grafite e, sem pressa para terminá-las, ele cobre os desenhos com cores cheias de claro-escuro, com a mesma paciência com que foram desenhadas e elas, as aquarelas, vão sendo tomadas pelos suportes cobrindo os desenhos, e vão surgindo trabalhos dignos do acervo do Instituto Moreira Salles ou de qualquer outro museu.

Como se sabe, aquarela é técnica que, uma vez posta sobre o suporte de papel, não tem mais retorno. Se o autor sentir que houve um “erro”, precisará recomeçar tudo outra vez em outro papel porque ela não permite nenhuma forma de modificação, como é possível em óleo sobre tela, por exemplo. Por isso, é preciso ser um craque seguro desde o início de sua execução. Há bons aquarelistas rápidos nos pincéis, mas as criações de Mário Zavagli demoram três ou quatro meses na sua prancheta, tantos são os detalhes de suas paisagens. Zavagli as executa com paciência de Jó e a competência de um artesão de alta qualidade. Para o “admirável mundo novo” da Internet e da informática, no qual tudo é rápido demais, esse prazo é longo, mas precisamos nos lembrar que, no passado, houve pintores que demoraram anos para pintar um único quadro. Jean-Antoine Watteau (1684-1721) demorou cinco anos para pintar o seu mais famoso quadro *Embarque em Cítera* ou *Embarque para Cítera*. É uma pintura rococó, esse barroco levado às últimas consequências, e cujo claro mistério não está apenas na preposição de seu título, mas também na composição, nas cores e no “número de ouro”, esse material fantástico de que o pós-modernismo se desinteressa e que Mário Zavagli sabe como usar e calcular.

Alguns *marchands* têm a virtude comercial de esperar pelo momento espiritual de Mário. Se foi uma encomendada e o potencial comprador desistiu no caminho, há uma lista de outros querendo a nova peça. Como, repito, raro colecionador vende seus trabalhos, há dificuldade de encontrá-los em sítios ou leilões. Mas elas podem ser vistas no Instituto Moreira Salles de São Paulo, Poços de Caldas e Rio de Janeiro. No livro de Franceschi há as reproduções de parte desse acervo. Quem se habilitar em uma pesquisa na consagrada Internet e no seu irmão siamês Dr. Google, esse sabe-tudo-de-todo-mundo, poderá ver uma ou duas aquarelas ali colocadas sabe Deus por quem. Sugere-se a visita ao livro ou ao doutor Google para o leitor compreender a dimensão do que se escreve aqui sobre esse talentoso artista. Seu trabalho é apaixonante.

As aquarelas de Zavagli têm a verve daquelas pintadas no século 18 pelos pintores viajantes, em especial Thomas Ender (1793-1875), seu grande inspirador. Thomas permaneceu no Brasil por dois anos e produziu

mais de seiscentas obras, incluindo óleos, desenhos e aquarelas de nossas paisagens. Pois esse mestre austríaco, aquarelista dos mais brilhantes, se visse uma obra de Zavagli nessa técnica, a assinaria imediatamente, tão poderosamente leves elas são. Mário tem sobre Ender a vantagem de haver aprendido sobre todas as revoluções pictóricas ocorridas nas artes plásticas nos dois últimos séculos e vivenciou várias alterações produzidas pela sua geração e as aplica, acrescentando esses conhecimentos em quadros identificáveis pela qualidade do desenho e cores, pela fidelidade da cena e pela encantadora perspectiva. Suas paisagens são trabalhadas com pincéis de três ou quatro pelos e cada pincelada está afinada com o silêncio de uma paisagem do cerrado mineiro no entorno de Diamantina, Milho Verde e Pico do Itambé, ou em locais onde Deus se esqueceu de regar as plantas. Se há na paisagem um rio ou uma pequena poça d'água, tanto melhor, a composição ficará enriquecida e o espectador notará a diferença entre alguém que sabe pintar em aquarela uma lâmina d'água sobre papel, e outro pintor que a faz também, mas que neste ela mais parece uma chapa de aço inoxidável.

Mário não é um artista hiper-realista como pode pensar o espectador informado sobre as novas escolas de pintura, nem é acadêmico e talvez nem seja o caso de classificá-lo, mas ao mirar uma obra sua, temos a certeza de estar defronte do que um aquarelista pode fazer de melhor. Se houver interesse do colecionador, basta trazer uma fotografia e colocá-la na sua frente. Ele tomará um papel grosso de 800 g/cm<sup>2</sup>, gramatura cuja qualidade o fará permanecer por gerações e gerações, e o resultado encantará cada espectador do futuro como hoje nos encanta Ender. Sua técnica é tão aprimorada que alguns curiosos duvidam de que sejam obras originais e têm a pachorra de passar a mão sobre o papel, certificando-se que se trata de um original e não de uma impressão de velho mestre viajante do século XVIII. Às vezes se surpreende com um verdadeiro selo posto sobre o suporte intencionalmente, como se o quadro estivesse sendo postado pelo correio para o futuro.

E ninguém imagine que a sua atividade se resume em produzir aquarelas de paisagens capazes de agradar ao grande público e ao colecionador mais refinado. Zavagli é um mestre em surrealismo e suas

figuras com conteúdo dessa escola não devem nada às de Dali ou àquelas de De Chirico, com a diferença de que ele não faz questão de as vender ou expor para o público. Elas representam uma fase pessoal de sua vida e, assim como os motivos que o fizeram criá-las são íntimos, elas ficam guardadas na intimidade de um armário, assombrando pincéis e tintas, tentando sair do papel como se fossem fantasmas amigáveis, mostrando seu refinamento sem intenção de assustar alguém. Há ainda os óleos, executados no passado e hoje raros por causa da mencionada intoxicação, todos medindo 2,10 x 1,10 m. Os últimos trabalhos de Zavagli com esta técnica são para serem vistos de certa distância, de preferência no teto da casa do leitor ou no teto de uma capela privativa na qual o devoto deve rezar deitado, humilde, olhando para a pintura, convencido de sua insignificância pessoal diante da grandeza de Deus, do mundo e da beleza das cores.



## O estilo é o homem

Côn. José Geraldo Vidigal de Carvalho\*

A publicação pelo Papa Francisco da Encíclica *Luz da Fé* trouxe à baila a análise do estilo de Bento XVI e de seu sucessor. Com efeito, como o próprio Papa Francisco declarou, seu antecessor havia praticamente concluído uma primeira redação de um texto sobre a fé. Entretanto “na fraternidade de Cristo” ele assumiu o precioso trabalho já escrito, “ajuntando ao texto algumas contribuições ulteriores”. Uma dupla assinatura nesta Carta encíclica seria canonicamente impossível. De fato, dois papas não podem ter autoridade para assinar ao mesmo tempo um documento oficial. Quem lê com atenção as páginas da *Lumen Fidei* percebe logo a maneira clássica com que Bento XVI se expressou nas Encíclicas *Caridade na Verdade*, de 29 de junho de 2003; *Salvos pela Esperança*, de 30 de novembro de 2007 e *Deus é amor*, de 25 de dezembro de 2005. Referências teológicas e literárias que, aliás, incomodam certos articulistas que vivem de comentários sensacionalistas, pontos relevantes didaticamente fixados, ilustrações hauridas na doutrina dos Santos Padres, tudo isto logo revela que a grande parte da redação é de Ratzinger.

O Papa argentino tem outro estilo facilmente reconhecido, ou seja, é objetivo, vivo, direto. Evita dissertações e vai logo ao âmago da questão em tela. Tanto isto é verdade que suas frases sonantes, retumbantes têm

---

\* Professor no Seminário de Mariana durante 40 anos. Da Academia Mineira de Letras, cadeira 12.

repercutido nas manchetes dos jornais do mundo inteiro. O Papa Francisco se preocupa antes de tudo com o *Leitmotiv* do assunto e emprega muitas analogias e cita exemplos vivenciais a cada passo. Ele visa à conversão do coração pela ação.

Já Bento XVI reflete longamente no “porquê” do tema abordado e baseia suas sentenças em termos bíblicos, explicados de acordo com a exegese dos vocábulos e a hermenêutica dos biblistas. Daí o fato ele recorrer aos pensamentos dos teólogos, dos filósofos, dos literatos, dos historiadores. Seu objetivo é a inteligência da fé.

O certo, porém, é que ambos atingem a meta, que é evangelizar, iluminando as mentes dos leitores e levando-os à adesão total a Cristo. Ainda uma vez vale a assertiva de que “o estilo é o homem”.

Após estes prolegômenos, cumpre salientar alguns pontos luminosos desta primeira Encíclica do Papa Francisco. A fé não é um obscurantismo, nem um salto no vazio. Ao contrario, é uma visão luminosa da existência humana, enriquecendo-a em todas as suas dimensões. Ela aclara os caminhos do futuro e faz crescer em nós as asas da esperança para que se possa percorrê-los com alegria. Envolve então na paz, na imperturbabilidade. A fé, contudo, está ligada à escuta de Deus e pede uma reposta a uma Palavra que interpele pessoalmente a cada um. Conduz ao que há de mais seguro e firme. Santo Agostinho é lembrado: “O homem é fiel quando ele crê nas promessas que Deus lhe faz; Deus é fiel quando Ele dá ao homem o que Ele promete”. Cumpre-lhe, porém, abertura sincera à ação do Ser Supremo e fuga da tentação da incredulidade e do culto aos ídolos propostos pelos descrentes. A fé consiste então “na disponibilidade de se deixar transformar sempre no novo apelo de Deus”. A fé do cristão está centrada em Cristo, que veio remir a humanidade, Ele que o Pai ressuscitou dos mortos. Não se pode, realmente, esquecer que “o olhar da fé culmina na hora da Cruz, hora na qual resplandecem a grandeza e a amplidão do amor divino”. Jesus é o apoio sólido da fé do cristão. Através de seu Filho o Pai faz resplandecer a plenitude da vida.

Lamenta então o Papa: “Nossa cultura perdeu a percepção desta presença concreta de Deus, de sua ação no mundo”. Jesus, “especialista das coisas de Deus” conduz a uma confiança total no Absoluto.

A salvação vem, deste modo, pela fé, quando o cristão a deixa operar em si, fecundando sua vida, plena de bons frutos. Onde ser de vital importância a presença de Cristo no batizado. São Paulo é citado: “Não sou eu quem vive, mas Cristo é que vive em mim” (Gl 2,20).

Doutrina, contudo, o Papa que “a fé tem uma forma necessariamente eclesial, ela se confessa vinda do interior do Corpo de Cristo, como comunhão concreta daqueles que creem”.

A Encíclica ressalta ainda a relação entre a fé e a verdade e o diálogo entre a fé e a razão. Ela tem um papel social de imensurável valor e “oferece uma força de consolação no sofrimento”.



# Papa Francisco

*Pe. José Carlos Brandi Aleixo, S.J.\**

Em 13 de março de 2013, quarta-feira, na famosa capela Sistina – ornada pelos inspiradores afrescos da Criação do Mundo e do Juízo Final, da autoria de Miguel Ângelo – 115 cardeais, de cinco continentes, elegeram, no quinto escrutínio, Jorge Mario Bergoglio como Bispo de Roma e Papa, o 266º da história.

Argentino, é ele o primeiro Pontífice proveniente da América Latina<sup>1</sup>, das Américas, do Hemisfério Sul e da Companhia de Jesus. É o primeiro papa membro de uma ordem religiosa desde o camaldulense Bartolomeu Cappellari, que assumiu o nome de Gregório XVI (1831-1846). É também o primeiro desde Bonifácio VIII (1294-1303) – que veio após São Celestino V – a assumir o múnus estando ainda vivo seu antecessor. A partir do sírio São Gregório III (731-741), é o primeiro não europeu em mais de 1.270 anos. Desde Adriano VI (Utrecht, 1522-1523), é o terceiro nascido fora da Península Itálica, seguidamente a João Paulo II e a Bento XVI.

Merece relevo o haver abraçado o nome de Francisco. Desde o século VI, os papas recém eleitos tinham optado, de modo geral, por designação já adotada anteriormente. Em 1978, o Cardeal Albino Luciani inovou ao

---

\* Professor Emérito da Universidade de Brasília, ocupa a cadeira 19 da AML.  
<sup>1</sup> Dos cerca de sete bilhões de habitantes no mundo, os católicos são, aproximadamente, 1.200.000. Entre estes, há perto de mais ou menos cinco mil bispos e de 400.000 sacerdotes.

preferir a combinação de dois nomes, João e Paulo, como particular homenagem aos seus predecessores próximos, João XXIII e Paulo VI. O próprio Cardeal Bergoglio narrou que seu amigo brasileiro, franciscano, Dom Claudio Humes, ao seu lado no conclave, ao serem anunciados os dois terços dos sufrágios (77) a seu favor, o saudou afetuosamente e recomendou: "Não se esqueça dos pobres". Disse Bergoglio: "Logo depois pensei em Francisco de Assis. Em seguida, pensei nas guerras enquanto continuava o escrutínio até contar todos os votos. Francisco é o homem da paz, o homem que ama e preserva a criação, é o homem que nos dá este espírito de paz, o homem pobre..." O "poverello", fundador da Ordem franciscana, autor do "Cântico das Criaturas", personaliza, outrossim, o carisma do profeta que sabe, quando necessário, modificar as instituições. Em 1939, por Pio XII, ele foi proclamado patrono da Itália. É também significativo e, ao menos, feliz coincidência, que um homônimo jesuíta do século XVI, São Francisco Xavier, seja Padroeiro das Missões.

Em sua primeira aparição como Bispo de Roma, o Papa saudou os fiéis, orou pelo predecessor Bento XVI, rezou o Pai Nosso, a Ave Maria e o Glória, solicitou as preces do povo por ele mesmo e abençoou a todos (*Urbi et Orbi*). Na seguinte manhã de 14 de março, visitou, em caráter particular, a Basílica de Santa Maria Maior, Catedral de Roma, manifestando sua profunda e filial devoção à Mãe de Jesus. Na terça-feira, 19 de março, festa de São José, na Praça de São Pedro, celebrou a Missa de inauguração de seu Pontificado, com a presença de delegados de 132 países e de autoridades de muitas confissões religiosas, inclusive de Bartolomeu I, o primeiro Patriarca Ecumênico de Constantinopla em quase mil anos, a comparecer a tal a evento de tal natureza.

Para melhor entender a personalidade de Jorge Bergoglio e, possivelmente, lobrigar rumos da Igreja sob sua direção, convém traçar sua trajetória até o 13 de março de 2013.

Seus avós paternos e seu pai, habitantes da Itália Setentrional, migraram, em 1929, de Asti para a Argentina. Provavelmente, ele é o primeiro Pontífice filho de pai nascido no Piemonte. Aprendeu, na

infância, seu dialeto. Guardou os versos da poesia "Razza Nostrana", de Nino Costa, que, traduzidos do piemontês ao italiano, dizem: "*Dritti e sinceri, ciò che sono, sembrano. Testé quadre, polso fermo e fegato sano. Parlano poco ma sono ciò che dicono. Anche se camminano piano, vanno lontano*".

O primogênito de cinco irmãos nasceu no bairro de Flores, da cidade de Buenos Aires, aos 17 de dezembro de 1936. Ex-aluno do Colégio Salesiano Wilfrid Barón de Los Santos Ángeles, recebeu o diploma de Técnico Químico da Escola Nacional de Educação Técnica N° 27 Hipólito Irigoyen. Quando sua mãe enfermou, ainda menino, aprendeu a cozinhar.

Laborioso e alegre, em 21 de setembro de 1953, festa de São Mateus, durante o sacramento da Confissão, sentiu grande paz e a vocação ao sacerdócio. Teve a sensação de que Deus o estava esperando. Deus tornou-se para ele Aquele que precede, que procura primeiro.

Em 1955 tornou-se aluno em Villa Devoto, do seminário diocesano Sagrado Coração de Jesus, gerido por jesuítas. Em março de 1956 ingressou no noviciado da Companhia de Jesus, situado na província de Córdoba. Pronunciou seus votos aos 14 de março de 1958. Por motivo da dolorosa cirurgia, que amputou parte de seu pulmão direito, não logrou ser enviado ao Japão. De 1959 a 1960 estudou Humanidades no Chile, a uns 23 km de Santiago. cursou Filosofia no Colégio de São Miguel, cidade da grande Buenos Aires. Lecionou literatura: em 1964 e 1965, no Colégio Imaculada Conceição, de Santa Fé; e em 1966, no Colégio do Salvador, de Córdoba. Durante a Teologia, no Colégio de São Miguel, ordenou-se sacerdote aos 13 de dezembro de 1969. Com um ano de Espiritualidade na cidade espanhola de Alcalá de Henares, concluiu, em 1971, a formação clássica dos jesuítas. Em 1986, na Universidade de Teologia e Filosofia Sankt Georgen, (Frankfurt), como pós-graduado, estudou a obra do conceituado teólogo Romano Guardini (1885-1968). Por dois anos e meio, de 1971 a 1973, desempenhou a função de Mestre de Noviços. Por seis anos, de 1973 a 1979, foi Provincial dos Jesuítas na Argentina. Entre 1980 e 1986 foi Reitor do Colégio Máximo e das Faculdades de Filosofia e de Teologia, em São Miguel. Durante a ditadura

militar, defendeu e protegeu muitos dos perseguidos. São eloquentes os testemunhos de Adolfo Pérez Esquivel, Prêmio Nobel da Paz (1980), e de numerosas vítimas das cruéis arbitrariedades de então.

Novo capítulo começou para ele quando, em 13 de maio de 1992, no aeroporto de Córdoba, o Núncio Apostólico Ubaldo Calabresi lhe comunicou que seria bispo auxiliar do Cardeal Antonio Quarracino, Arcebispo de Buenos Aires. A ordenação episcopal ocorreu aos 13 de junho do mesmo ano, sendo sagrante principal o Cardeal Antonio Quarracino e os consagrantes Dom Ubaldo Calabresi e Dom Emilio Ogñénovich, bispo de Mercedes-Lujan, diocese do santuario nacional argentino. Um ano depois, assumiu a função de Vigário Geral. Nomeado Arcebispo Coadjutor aos 3 de junho de 1997, sucedeu a Dom Quarracino após seu falecimento aos 28 de fevereiro de 1998. Em 21 de fevereiro de 2001 foi criado Cardeal pelo Papa João Paulo II. Recebeu dele o barrete vermelho e o título de São Roberto Belarmino.

Em 1979, como sacerdote, acompanhou, na cidade mexicana de Puebla, a Terceira Conferência Episcopal Latino-Americana. De 30 de setembro a 27 de outubro de 2001 teve lugar, no Vaticano, a 10ª Assembleia Geral Ordinária do Sínodo dos Bispos, sobre o tema “O Bispo, Servidor do Evangelho de Jesus Cristo para a Esperança do Mundo”. Coube ao Cardeal Bergoglio, por eleição, a tarefa de Relator Geral Adjunto. Com a viagem do Relator Geral Dom Edward Egan a Nova Iorque para as homenagens às vítimas dos atentados ocorridos um mês antes, o Cardeal Bergoglio assumiu suas funções. Demonstrou grande capacidade de trabalhar e de harmonizar a diversidade das intervenções. Os observadores coincidem em que seu desempenho o projetou internacionalmente.

Durante o Conclave de 2005, recebeu, segundo notícias publicadas, expressiva votação antes do 4º escrutínio, que elevou o cardeal Joseph Ratzinger ao pontificado. Laborioso e organizado, durante a Quinta Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano e do Caribe, em Aparecida, Brasil, presidiu a importante Comissão de Redação do Documento Final. Cabe registrar que repercutiu muito bem o fato de ter

sido essa conferência a primeira a realizar-se em um santuário mariano com a proximidade de milhares de peregrinos, sobretudo no sábado e no domingo. Na Santa Sé, integrou: a Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos; a Congregação para o Clero; a Congregação para os Institutos de Vida Consagrada e as Sociedades de Vida Apostólica; o Pontifício Conselho para a Família; a Comissão para a América Latina (CAL), a partir de 23 de fevereiro de 2012; e o Conselho Ordinário da Secretaria Geral para o Sínodo dos Bispos. De 2 a 23 de outubro de 2005 participou da XI Assembleia Geral Ordinária do Sínodo dos Bispos, no Vaticano.

São, entre outras, marcas da sua personalidade e da sua operosa vida apostólica: as palavras escolhidas para seu lema episcopal “*miserando atque eligendo*”, extraídas de homilia de São Beda sobre São Mateus, em cuja festa, em 21 de setembro de 1956, havia acatado, com entusiasmo, o seu chamamento ao sacerdócio<sup>2</sup>; alta estima pela Exortação Apostólica *Evangelii Nuntiandi*, de Paulo VI, de 8 de dezembro de 1975; valorização do povo como sujeito e centro das preocupações da Igreja, assim como da sua religiosidade; grande capacidade de fazer amigos e de aproximar pessoas; atenção especial aos seus sacerdotes, que dispunham de acesso direto a ele por linha telefônica exclusiva<sup>3</sup>; austeridade e simplicidade de vida, na moradia, no uso do transporte público, nas refeições, etc.; defesa dos direitos humanos, sociais e econômicos dos mais necessitados; presença frequente em bairros pobres; advertências contra os perigos da vaidade, da “mundanidade” espiritual, do fechamento da Igreja sobre si mesma; diálogo com todos os setores da comunidade; saber cuidar a

<sup>2</sup> As palavras escolhidas para seu lema episcopal “*Miserando Atque Eligendo*” [Olhou-o com Misericórdia e o Escolheu] encontram-se em São Beda (672-735) – “Pai da Erudição Inglesa”, proclamado Doutor da Igreja em 1879 – na Homilia 21, *Corpus Christianorum Latinorum* (CCL, Brepols, Turnhout), 122, 149-151. Parte da homilia está em: *Liturgia das Horas: Comum, Semanas 18ª-34ª*, p. 1299-1300. Obra impressa nas oficinas da Editora Parma Ltda., São Paulo. Ao ser perguntado se aceitava sua escolha para Papa, disse: “Eu sou um grande pecador, confiando na misericórdia e paciência de Deus, no sofrimento aceito”.

<sup>3</sup> Aos seus sacerdotes, recomendava: Misericórdia, coragem e portas abertas.

exemplo de São José; e devoção a Nossa Senhora Desatadora dos Nós, que ele descobriu na cidade bávara de Augsburg.

Para melhor conhecer os valores do novo Papa, ajudará citar, a título de ilustração, escritores leigos pelos quais, entre outros, manifestou particular estima: Dante Alighieri (1265-1321); Alessandro Manzoni (1785-1871), de quem ele leu quatro vezes a obra *I Promessi Sposi*; Fiódor Dostoievski (1821-1881); Friedrich Hölderlin (1770-1843); José Hernández (1834-1886), de quem comentou o livro *El Gaucho Martín Fierro*; Leopoldo Marechal (1900-1970); e Jorge Luís Borges (1899-1986). Externou, também, grande apreço por músicas como a ópera e o tango e filmes como *A Festa de Babette e Clara de Luna*.

É autor dos seguintes livros: *Meditaciones para religiosos*, de 1982; *Reflexiones sobre la Vida Apostólica*, de 1986; e *Reflexiones de esperanza*, de 1992. Longo diálogo dele com o rabino Abraham Skorka foi publicado, em 2010, com o título *Sobre el Cielo y la Tierra*. Sua tradução ao português saiu em 2013.

É auspicioso que o Brasil seja o primeiro país a ser visitado por ele, em julho de 2013, na 28ª Jornada Mundial da Juventude<sup>4</sup>.

Cabe concluir com palavras da carta que o Papa Francisco enviou, aos 16 de março de 2013, ao Geral dos Jesuítas, Pe. Adolfo Nicolás:

*Con sumo gozo, he recibido la amable carta que, con ocasión de mi elección a la Sede de San Pedro, ha tenido a bien enviarme, en nombre propio y de la Compañía de Jesús, y en la que me participa su oración por mi Persona y ministerio apostólico, así como su plena disposición para seguir sirviendo incondicionalmente a la Iglesia y al Vicario de Cristo, según el precepto de San Ignacio de Loyola.*

<sup>4</sup> MUOLO, Mimmo. *Geração JMJ: a história da Jornada Mundial da Juventude*. Brasília: Edições CNBB, 2012, 159 p. A partir de 1985, por resolução do Papa Beato João Paulo II, a JMJ passou a ser celebrada, anualmente, em nível diocesano. Desde 1987, sua periodicidade começou a ser, geralmente, bienal. CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL (CNBB). *Jornadas Mundiais da Juventude*. Brasília: Edições CNBB, 2012, p. 97, nota 1.

*Le agradezco cordialmente esta muestra de aprecio y cercanía, a la que correspondo complacido, pidiendo al Señor que ilumine y acompañe a todos los Jesuitas, de modo que, fieles al carisma recibido y tras las huellas de los santos de nuestra amada Orden, puedan ser con la acción pastoral, pero sobre todo con el testimonio de una vida enteramente entregada al servicio de la Iglesia, Esposa de Cristo, fermento evangélico en el mundo, buscando infatigablemente la gloria de Dios y el bien de las almas.*

