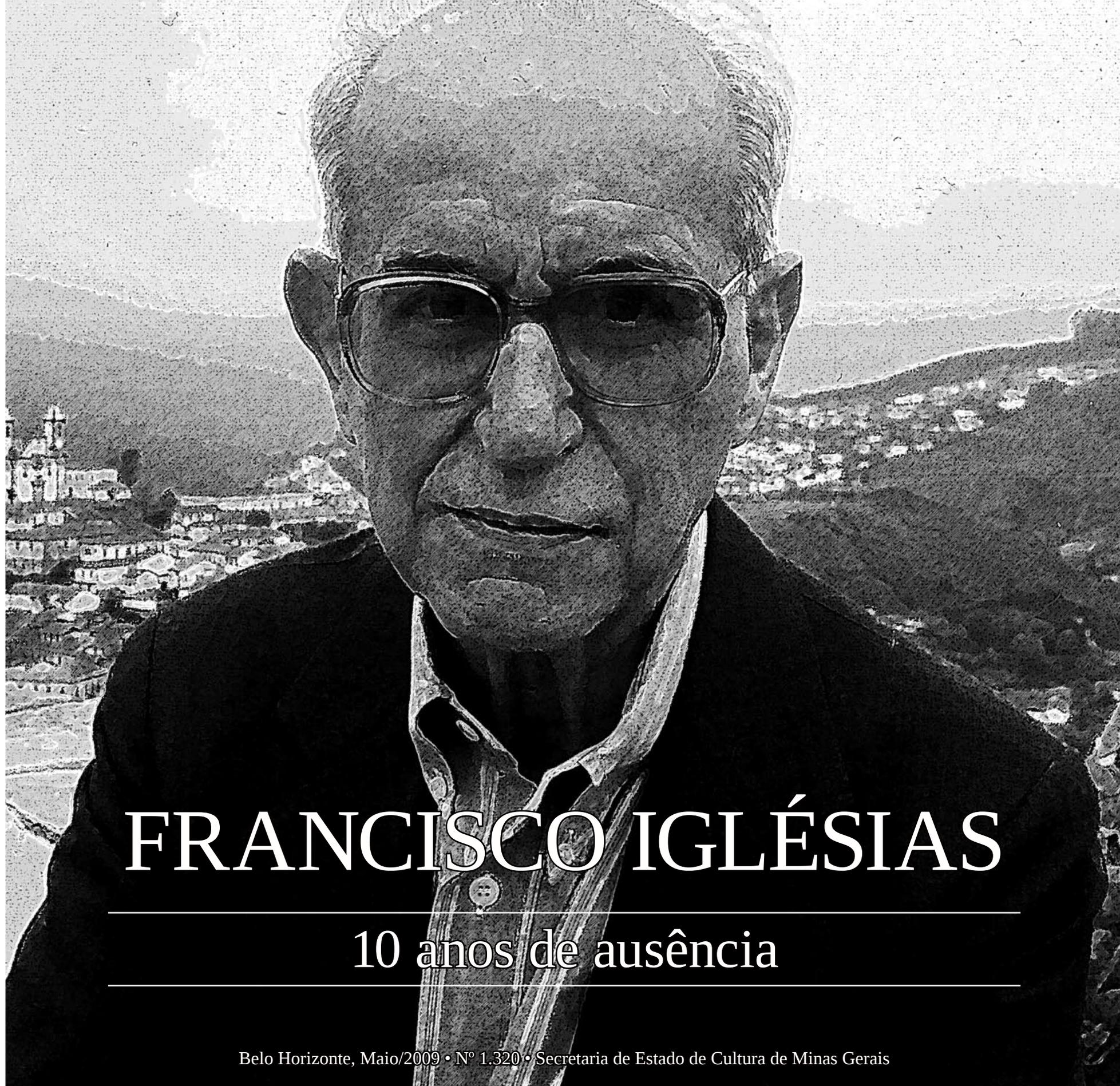


SUPLEMENTO LITERÁRIO



FRANCISCO IGLÉSIAS

10 anos de ausência

Ao criar o *Suplemento Literário* em meados da década de 60 do século passado como caderno cultural do “Minas Gerais”, Murilo Rubião imaginou fazer dele um espaço onde pudesse divulgar o que de melhor se produzia na literatura brasileira e abrir um campo para que os então iniciantes escritores e artistas plásticos, por meio de ilustrações, publicassem seus primeiros trabalhos. Era, então, um espaço raro, que foi ocupado com um entusiasmo saudado nacional e internacionalmente, garantindo um prestígio que dura quase meio século.

Nesse tempo todo, seria inevitável que a publicação passasse por diversas administrações e modificações na linha editorial, além de sofrer interrupções pontuais pelos mais diferentes motivos, mas sobrevivendo graças ao prestígio que conquistou.

Em março deste ano, a periodicidade do SLMG sofreu nova parada, desta vez por motivos técnicos, e retorna agora tentando reviver o espírito que Murilo Rubião lhe imprimiu ao criá-lo, voltando-se aos novos e aos ilustradores, estes sob a coordenação do professor Carlos Wolney Soares, integrante de uma das primeiras “gerações” de artistas plásticos que praticamente começaram suas carreiras nestas páginas.

Assim, ao lado do gaúcho Sérgio Faraco, autor de obra consagrada nacionalmente, e dos premiados Francisco de Moraes Mendes e Antonio Barreto, editamos trabalhos de Eloésio Paulo e Luis Moraes Coelho, que, pela amostra, têm um belo caminho a percorrer, além de um ensaio da poeta Ana Elisa Ribeiro, que já se consolidou como destaque da mais nova geração de escritores mineiros.

Por fim, além da conclusão da série sobre o cineasta português Manoel de Oliveira, o SLMG presta sua homenagem a um dos grandes intelectuais mineiros, Francisco Iglésias, através do texto de João Antônio de Paula, seu estudioso e companheiro de ideias, que o recorda 10 anos depois que ele nos deixou.

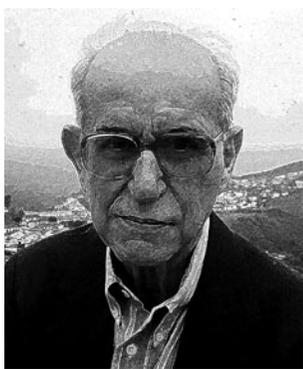


Foto: arquivo de família
Manipulação: Plínio Fernandes

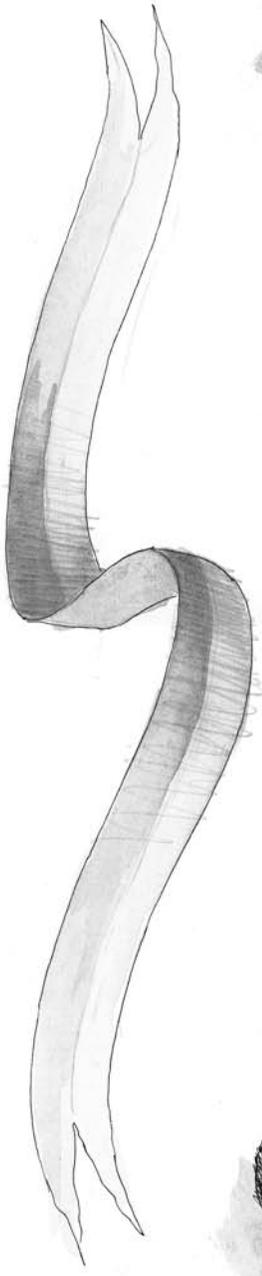
Governador do Estado de Minas Gerais	Aécio Neves da Cunha
Secretário de Estado de Cultura	Paulo Brant
Secretário Adjunto	Estevão Fiúza
Superintendente do SLMG	Jaime Prado Gouvêa
Assessor Editorial	Fabrcio Marques
Projeto Gráfico e Direção de Arte	Plínio Fernandes – Traço Leal
Conselho Editorial	Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza, Carlos Wolney Soares, Fabrcio Marques
Equipe de Apoio	Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, José Augusto Silva
Estagiárias	Geizita Mendes, Mariana Novaes
Jornalista Responsável	Antônia Cristina De Filippo – Reg. Prof. 3590/MG

SUPLEMINTO LITERÁRIO

Textos assinados são de
responsabilidade dos autores

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 – Anexo
30130-180 – Belo Horizonte, MG
Fone/Fax: 31 3269 1141
suplemento@cultura.mg.gov.br

Acesse o Suplemento online: www.cultura.mg.gov.br



DUELO

Luis Moraes Coelho

O manto escuro ameaça nos rondar,
alisa nossos ombros com metais.
Orbitamos no diâmetro do olhar.

Estamos indistanciáveis.

Já escolhemos a arma do duelo.

O sentinela abriu nossas algemas.

A noite cresce, negros lábios, tensa,
põe nossas línguas em águas ferventes.
Brotam tigres por detrás dos dentes.



LUIS MORAES COELHO

carrioca, é professor de Fotografia na Escola de Belas Artes da UFMG. Este poema integra o livro inédito *Máquina de lavar e outros ontens não despertos*.

UM MUNDO MELHOR

Para Jacob Klintowitz • Conto de Sérgio Faraco

Na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para afetar certas ações.
ARISTÓTELES • Poética, VI, 145-32

— Amanhã venho te buscar para o ensaio – disse Russo.

Partiu o amigo, deixando-o no pátio da galeria que ia dar no saguão do hotel. Absorto, não notou que o lugar, mal-iluminado, estaria deserto, não fosse um grupo de jovens, cinco ou seis rapazes e uma garota, em suspeito silêncio no recuo de uma vitrine.

Ao perceber que o olhavam, era tarde.

O bando o cercou.

Enquanto uns o imobilizavam, outros lhe vasculhavam os bolsos. Quis reagir, e a garota, uma loura sardenta de olhos claros que até então mantivera-se à parte, saltou à sua frente com uma faca. Cessou de se debater, mas isso não evitou que um dos rapazes o esmurrasse no nariz, que começou a sangrar.

— Não deixa melar o casaco – gritou a garota, e suas pupilas faiscavam na contraluz da vitrine.

Também roubaram os sapatos e a carteira. Antes da fuga, um safanão o derrubou. Ouviu vagamente a correria na direção da rua, mas não se moveu de imediato, menos por cautela do que por pasmo. Quando pôde levantar-se, algumas pessoas acorriam e o ajudaram a andar até a portaria do hotel. O nariz ainda sangrava, e o gerente, após certificar-se de que não estava tão mal, ofereceu-lhe um copo d'água e um lenço de papel.

— Quer que chame a polícia?

Não, não valia a pena.

— Não levaram cheques, cartões?

Tinham levado.

— Convém fazer a ocorrência e avisar seu banco.

Sem casaco, descalço, sem dinheiro e documentos, tomou o elevador com participantes de um seminário de lojistas, cidadãos de próspera aparência, com ternos alinhados e impecáveis colarinhos, que o relancearam como a uma parede, como se o não vissem.

À noite, quase não dormiu.

Ler era impossível.

Se fechava os olhos, via os jovens se acercando, a disposição deles, o olhar de aço da garota, o lampejo da faca, e ressentia o murro no nariz. Figurava a garota com ódio, depois se compadecia e ódio outra vez a estremecê-lo, então acendia a luz de cabeceira e sentava-se na cama, ofegante e a transbordar rancores. Quanta ironia, quanto escarmento em seu papel de vítima. Logo ele, um dramaturgo cujas obras a crítica iconizara



como fotografias sem retoques das tumultuosas noites urbanas, a brutalidade tão crua quanto aberrantes os processos que a deflagravam. Contra esse conspícuo arauto da violência rebelavam-se seus arquétipos – uma cena burlesca em que os infantes de Cronos cometessem parricídio.

À lembrança do trabalho seguiu-se um conforto: não perdera a vida, como tantos, tampouco se ferira com gravidade e – um truísmo – conti-

“ Não era assim que produzia suas exitosas peças, estereotípias do noticiário policial? A arte copiando a vida, como queria Sêneca? ”

nuava bem-parado em degrau muito acima daqueles sebentos que, mais dia, menos dia, acabariam na prisão ou a estertorar em periféricas sarjetas. Admitiu que a noite fora menos perversa do que poderia ter sido. Descontados o pequeno inchaço no nariz e o prejuízo material, uma bagatela, nada mudara. Era um autor bem-sucedido, o que lhe facultava, com um pouco mais de prudência, conservar-se distante daquele universo ignóbil, cuja utilidade em sua vida era tão-só a de papel-carbono. Não era assim que produzia suas exitosas peças, estereotípias do noticiário policial? A arte copiando a vida, como queria Sêneca? A vida como ela era, sim, trocando apenas de cenário: no lugar da rua escura, o palco enfumaçado à meia-luz.

E começou a se tranquilizar.

E apagou a luz.

Pelas frestas da veneziana viu que clareava o dia, uma nova manhã após o árduo combate, e lembrou-se de Homero: *Quando a aurora de róseos dedos, filha da manhã...* E sem saber que a lembrança já era um sonho, dormiu até perto do meio-dia.

Almoçou no restaurante do hotel.

Dormiu novamente e, à meia-tarde, despertou indisposto. Ou não era bem isso, antes algo que o inquietava, que o estranhava. Como se mal se reconhecesse ou recém começasse verdadeiramente a se reconhecer, como se o incidente na galeria – que outra coisa haveria de ser? – lhe tivesse aberto um portal misterioso cujo limiar receasse atravessar, e surpreendeu-se murmurando algo que lhe vinha à lembrança nas horas de incerteza: *Eu, o verme, reconhecendo este tecido de alma ausente...** E foi com um princípio de náusea que viu seu rosto no espelho da pia.

À noitinha, Russo veio buscá-lo. Cogitou de desistir do programa, fazer a mala e antecipar a passagem de volta, mas como poderia, se viera à cidade a convite, para ver o ensaio da peça de que era autor?

E foi e logo se aborreceu, a esgrimir com a absurda sensação de que o texto não lhe pertencia ou, se pertencesse, era produto de aquoso e insípido crisol que agora se esvaziara para dar lugar a outras e ainda ignotas misturas. Molestava-se também com as intervenções de Russo e as repetições de cada cena. Russo queria verossimilhança, e o protesto concernia, mas queria também que a representação ultrapassasse sua própria essência, ou seu limite. Chegou a gritar com um ator:

— Não quero representação, quero vida!

Mais vida? E ele ouviu aquilo como a um desaire, como se alguém, por certo ele mesmo em outra dimensão, com outro rosto e redescoberta alma presente, estivesse a lhe apontar o dedo acusador.

Após o ensaio, foram jantar no hotel.

Conversaram sobre a peça, sobre os atores e o que Russo deles exigia, e em dado momento o escritor, quase sem querer e com ligeira impaciência, viu-se observando que a arte obedecia a certas leis que se desavinham com a vida real: cada elemento precisava ter sua existência justificada e esta era a harmonia. A vida não era assim.

E acrescentou:

— Quando pedes menos representação e mais vida estás pedindo uma arte menor.

O outro abriu os braços.

— Que é isso? Crítica ou autocrítica? Agora descartas teu bem-amado Sêneca? Como podes pensar que um texto ou uma representação se aproximem da arte na mesma medida em que se afastem do que é real?

— Não foi o que eu quis dizer, ou foi, mas de outro modo. Não é uma questão de distâncias. A arte tem de ouvir, como Bilac disse a João do Rio, tem de ouvir e registrar todos os gritos, todas as queixas, todas as lamentações do rebanho humano. Mas é um registro como representação, não um fac-símile. Não te parece que essa enunciação de nosso príncipe, considerada isoladamente, está incompleta?

Então o que dissera, ou ao menos pensara, era que a vida, afinal, era o que era ou o que já tinha sido, um caótico *enjambement* de acasos, “uma história repleta de som e fúria, contada por um idiota” – como não lembrar essa clássica dedução? –, não um organismo ou um sistema que se provasse por ambicionar determinado fim. Ela não buscava o belo ideal, não buscava, como a arte, o mundo melhor. Quisera dizer, então, que a arte tinha de ser basicamente transformadora, e que seu desígnio não era se parecer com a realidade e sim corrigi-la. E acabava sendo – a verdadeira arte – uma imprescindível, primorosa e verossímil mentira. Ou não propriamente uma mentira, mas o que a realidade poderia ou deveria ser...

— ...se viver fosse uma arte.

Russo o olhou por um instante.

*Início do romance *À beira do corpo*, de Waldir Ayala. (N. do E.)

— Balzac?

— O belo ideal? Sim e não. Foi o que ele ouviu e acatou, dito pela mãe de Madame de Staël.

— Acho que entendo. Me serves uma sopa canônica, de Balzac a Schopenhauer, com pitadas quânticas e colherinhas de Shakespeare e Voltaire... não te faltou uma receita grega? Não era para tanto. Ou muito me engano ou, se me permites, sem que a comparação te ofenda, estás dando voltas como burro de olaria só para dizer que minha direção não te satisfaz.

— Só estamos discutindo, meu diretor. Nunca te contaram que a dialética da controvérsia favorece a digestão? – e tratou de mudar de assunto, relatando o que lhe ocorrera na véspera.

— O teu nariz... – observou Russo, sinceramente pesaroso. – E numa hora dessas, eu aqui a tagarelar sobre arte.

— Foi um incidente comum.

— E não terminou tão mal.

— Melhor foi o que veio depois.

— Como? Tem mais?

— Hoje à tarde saí, dei uma caminhada. Adivinha quem encontrei num trailer de cachorro-quente.

— Os ladrões!

— A loura.

— A loura!

— A loura sardenta, a da faca. Ela e um menino.

— Nossa, não sei o que eu faria.

Ele se aproximara e a agarrara pelos cabelos. E agora, sua putinha? O menino fugira, continuou, e imagina o espanto das pessoas ao redor, tentando compreender. E diante dele, aqueles olhos não mais implacáveis, olhos de medo e lágrimas de uma pobre menina assustada. E vira também naquele olhar uma saga de miséria e desespero – a versão dos derrotados, como o eram aqueles meninos. Que dos vencedores, como os engravatados do elevador, não obtinham sequer um átimo de reflexão, que dirá um gesto de compreensão, solidariedade e respeito humano.

— Vi nesse reencontro o teatro.

— Viste a vida, meu amigo. A vida como ela é.

— Não, o teatro. Acreditas se te disser que a soltei e fui embora?

Russo ergueu o cálice:

— Aos teus novos e indistintos conceitos não vou brindar, mas gostaria de fazê-lo à tua atitude. Um perfeito epílogo.

O outro brindou, com um ligeiro sorriso.

Mais tarde, quando se despediram à porta do hotel, ele ficou parado, vendo o amigo afastar-se pela galeria.

Um brinde impróprio, claro.

Perfeito epílogo? Ora...

Russo desprezara seus argumentos e acreditara piamente no reencontro com a garota – pensava ver nele a plausível harmonia, a absoluta comunhão entre arte e vida. Seus postulados se engravavam, coerentes.



Ilustrações de Carlos Wolney Soares

Mas que pena essa coerência! Russo nem ao menos suspeitara de que aquele reencontro no trailer jamais acontecera e era tão-só uma correção literária do incidente – o mundo melhor –, isto é, a peça que um dia talvez pudesse escrever, desde que ele mesmo também se corrigisse, convertendo-se no autor que agora desejava ser.

SÉRGIO FARACO

é gaúcho de Alegrete. Alguns de seus livros de contos: *Rondas de escárnio e loucura* e *Dançar tango em Porto Alegre*.

Os tempos de *escrever* e publicar

Ana Elisa Ribeiro

“É preciso ter algo a dizer para poder escrever?”. Eis a questão desconcertante do jornalista francês Georges Picard. A pergunta é retórica, já que o autor a responde dizendo que, ao contrário, é preciso escrever para ter algo a dizer. Essa espécie de inversão do óbvio, confesso, muito me lembrou a rede mundial de computadores e seus infinitos “espaços” de escrita, onde pessoas de todo tipo publicam textos de toda cor. O incômodo logo se dissipou quando acordei para o fato de que, na rede, em grande medida, escrever e publicar são ações concomitantes, ambas dependentes de uma pressão no mesmo *enter*. Não no e-mail, não em qualquer espaço, mas no fórum, no blog ou nos comentários, o escrito é logo lido pelo outro, meio à queima roupa.

Noutros tempos, aquela distância entre escrever e publicar guardava itinerários hoje um tanto esquecidos. Culpa do texto, que, de certa forma, ofuscava a própria trajetória. Picard afirma: “não confundo escrever e publicar”, hiato provavelmente anacrônico para mais de uma geração, já. Ou, ao menos, para esta que parece tornar públicos até mesmo os mais inacabados pensamentos. Poemas inacabados, inéditos, guardam ainda resquícios de um processo que não se completou ou que foi interrompido pelo fim da vida, de um *drink*, de uma vontade, que seja. Poemas inconclusos deixam à mostra entalhes imperfeitos, soluções, desistências, fragilidades, tentativas e certa falta de fôlego cara aos escritores para os quais a escrita é necessária. Na rede, a “cobertura em tempo real”, que transforma notícias em pílulas pegajosas, contamina também outros gêneros de texto.

Nos depoimentos de muitos escritores (reconhecidamente escritores, ainda que os mecanismos dessa “classificação” sejam complexos), é comum encontrar descrições de processos criativos lentos, em que o autor envolve leitores e outros autores. Às vezes narram a impossibilidade do texto perfeito, outras vezes, a inescapável sensação de fracasso, mesmo quando o livro já está publicado. São comuns os depoimentos sobre a necessidade de escrever à mão, a transição do manuscrito ao datilografado (ou ao digitado), até o processo de edição propriamente dito, que surge na leitura de um editor, na revisão do texto, no *design* da página e na revisão de provas. Mário Quintana, por exemplo, escrevia poemas que guardava até que os esquecesse. “Quando vou relê-lo(s) é como se fosse de outra pessoa. Aí vou cortando, para só deixar o que julgo essencial”. Essa busca da “alma” do texto jamais terminaria. “Deixo passar o tempo”, dizia o poeta gaúcho, assim como Ary Quintela, que prefere nem olhar para o texto, até que, “Um dia, pego no *rough*, olho; rabisco, reescrevo (...) Aí, fica na gaveta o tempo que tiver de ficar. Um dia, releio, rabisco e

reescrevo até não me sentir mais capaz de ‘mexer’ em nada. (...) Aí, fica na gaveta, até acontecer alguma coisa”.

Ignácio de Loyola Brandão pesquisa todo tipo de caco do cotidiano que possa, a qualquer momento, se precipitar em um vitral. Ele passa a limpo (expressão que quase já não se usa), tenta se “contentar com o texto” e, quando pensa ter chegado ao satisfatório, enfia o original em uma pasta, que fica arquivada “até que eu sinta vontade de voltar a ele”. Do desejo da escrita ao processo de produção do livro surgem cordilheiras experimentadas sob o domínio do tempo. Ricardo Ramos, por exemplo, escreve à mão, “devagar, emendando muito e cortando sempre”. Esse desgaste em que o texto e o autor se ajustam mutuamente é, para ele, “uma luta e demorada. Eu tenho de arranjar tempo. Que aparece, se há o que dizer”. Georges Picard, portanto, vem na contramão. A escrita não precede o assunto. Ou isso são apenas hipóteses? Idiossincrasias? O que os espaços de escrita da rede mundial de computadores nos mostram? Alfaiatarias de vidro? Espelhos de parque? Talvez os blogs, por exemplo, finjam mostrar textos sem genética. Pode ser mentira. Sabe lá o que acontece antes do enter, ali entre as trilhas do disco rígido de um jovem escritor. Os papéis rasgados na lixeira certamente encontram suas metáforas e analogias no mundo virtual.

Ressalvando-se mudanças técnicas, talvez os mesmos ímpetos ainda vivam em cada autor. Autran Dourado descreve bem essa urgência que precede as máquinas, porque ocorre no autor. Diante de uma ideia desperta por qualquer coisa, “meu ímpeto inicial é correr para casa e começar a escrever o romance. Aí eu me digo: calma, devagar. E vou deixando passar o tempo, vou esperando que aquela ideia germine dentro de mim e vou tomando notas, vou lendo, vou fazendo desenhos geométricos que me dêem uma visualização da estrutura do livro”. O ímpeto controlado dos romancistas, o descarrego dos poetas, quando um poema vige ao longo do dia, atazanando e impedindo que a vida continue. É preciso fazer *download*. E é preciso reescrever. O “essencial”, o impossível de “mexer”, não acontece fortuitamente. Fernando Sabino deixa ver o que isso significa: ao todo, escreveu três vezes *O encontro marcado*, “com 1001 descaminhos. Gastei mais ou menos 1400 páginas para aproveitar trezentas e poucas”. Que peso isso tem na web? Lá, essas reescritas podem ocorrer da mesma forma, no entanto, como no teatro: ao vivo, diante dos olhos da plateia. Mais ainda: sob o controle do leitor, que critica, corrige, sugere e xinga. Dirão então: mas o leitor sempre fez isso, não? Capaz. Estão lá os mesmos personagens travando contato em outros espaços.

J. J. Veiga atravessa o mesmo assunto. “Só me dou por satisfeito quando acho que cheguei o mais perto possível do que estava querendo dizer,

já que a coincidência entre o pretendido e o conseguido é impossível.” Ficamos entendidos: o impossível só muda de tecnologia. Mas ainda me excita pensar que talvez aquele difícil trajeto entre escrever e publicar (livros impressos) terminasse por dar tempo ao tempo. Na web, sequer se divisa o pretendido, às vezes, quando o texto parece ainda pouco mais que pretensão. Nélida Piñon toca em um ponto ainda anterior, ao afirmar que “entre o desejo de escrever e o ato de escrever sempre houve um abismo, cujas bordas contornam-se com extremo cuidado para vencê-lo”. O trajeto estava posto: a ideia (vamos chamar assim), a vontade, o abismo; se transposto o abismo, aí, sim, o texto. Era preciso transpor as dificuldades do texto, então, quando cortar e reescrever parecem operações tão necessárias quanto desejar a escrita. Mais adiante, sucumbir ao “impossível” diante do escritor, admitir-se vencido, reconhecer não mais do que o contentamento.

Esta literatura que precisa de *upload* me sugere outra trajetória, que não está posta, já que quase nada nas redes está. A ideia pode vir antes ou depois do abismo, que pode estar entre o cadastro do usuário em algum

“Meu ímpeto inicial é correr para casa e começar a escrever o romance. Aí eu me digo: calma, devagar. E vou deixando passar o tempo, vou esperando que aquela ideia germine dentro de mim e vou tomando notas, vou lendo, vou fazendo desenhos geométricos que me dêem uma visualização da estrutura do livro.”

Autran Dourado

espaço de escrita e a “alfabetização digital”. Pode ser que um escritor prefira antes ter o espaço onde escrever para, então, produzir os textos. Pode ser que publique os rascunhos e os vá editando com o passar dos dias. Pode-se, então, assistir ao desmascaramento das fragilidades do escritor, mais ou menos em tempo real. A luta será pública, talvez com muitos árbitros, todos parciais. O impossível será mérito de todos, não apenas de um.

E o que dizer do editor? Cyro dos Anjos compara: “Publicar um livro, antigamente, dava grande prestígio. Pouco se publicava, muito pouco. Na rua, o leitor estacava, extasiado, ante aquele animal raro, o autor. De então para cá, houve, no país, sensível progresso editorial: hoje há mais autores do que leitores...”. O depoimento não é atual, creiam. É do tempo da máquina de datilografar. Sinto no texto certo tom de lamento.

O “animal raro” não existe mais. O escritor ficou abundante e as relações ficaram simétricas. Boa mesmo era a raridade. No entanto, apesar das aparências, há mais leitores do que autores na web. O progresso editorial a que se refere Cyro dos Anjos significa a publicação de muito mais títulos do que em épocas passadas, o que parece bom, se é progredir. Na rede, no entanto, esse progresso se dá sem a necessidade de editores e gráficas, bastando que o escritor esteja disposto a obter um login e uma senha.

Rachel de Queiroz arrisca: “Se você for bom, um livro basta. Se for ruim, mil livros não chegam. Fico aí pelos cinco ou seis, que é um modesto meio-termo”. Essa medida dos livros de papel ainda faz sentido nas trilhas da rede. Um blog basta, desde que se saiba como alardeá-lo. Mil blogs sem alarde ou links não serão nada. As armas são outras, muito embora a luta ainda seja da alçada dos processos editoriais. É preciso admitir, no entanto, que a contaminação viral na web é mais avassaladora. Mil blogs ruins repercutem poemas em infinitos hiperlinks. Raros blogs bons desencadeiam reações pela rede, mudam de espaço, transformam-se em mensagens de e-mail e se autorrePLICAM. Essas contas não batem mais. Não há meio-termo. No entanto, é preciso fazer um ajuste: o texto precisa ser bom.

Henriqueta Lisboa sabia que “não se pode prescrever a renúncia do escritor nem exigir o despreendimento do editor, nem obrigar a receptividade do leitor”. Com os livros impressos era assim. Uma delicada regulação entre o que querem editor, autor e leitor precisava chegar a bom termo, num equilíbrio quase impossível. Na rede, não há “obrigados” a nada, como nunca houve. No entanto, o leitor pode se fundir ao editor, assim como o autor também pode se editar, postando-se diante do leitor, até mesmo sem mediação. A confiança se estabelece em uma relação direta, quase sem renúncia de uns e outros. O autor precisa se desprender dos segredos do texto. Em geral, ele está preparado para editar o texto (reescrever, emendar, revisar) on-line, sem perder o respeito do leitor. A (falsa) ideia de que escritores são aqueles que têm facilidade para escrever talvez seja rapidamente enterrada. Escritores se dedicam a trabalhar sobre os textos, veja-se. Nos espaços de escrita digitais é possível vê-los na lida com seus rebentos, ensinando-os a ser. Talvez não cheguem a isso.

João Cabral de Melo Neto explica como é que se sabe que um texto está “pronto”, não dessa prontidão irreversível que imaginam os leitores ingênuos, mas daquela que dá ao autor a sensação de que não se pode mais entalhar. “A gente sente quando o poema está pronto. Um poema é como um estojo que, quando fecha, faz clique.” Enquanto o texto vem rangendo, não se pode abandoná-lo, sob pena de um naufrágio deveras decepcionante. Naufragar na sua própria ideia não pode ser boa sensação. É preciso ser determinado para editar textos (muito especialmente na auto-edição). Rearranjar o texto alheio é jardinagem. Reformar o próprio texto é uma engenharia mais exigente. A luta entre o pretendido e o conseguido tem como pré-requisito a distinção difícil entre as duas coisas, além da avaliação repetida e a pequenos intervalos entre isto e aquilo. O “clique” precisa ser sensato e sensível. Há autores que escutam o clique bem antes de ele acontecer. Nisto o leitor é *expert*: perceber textos de clique precoce.

Os espaços digitais da rede não prescindem de processos criativos cujos cliques sejam justos. É preciso, no entanto, admitir que algo mudou diante de novas tecnologias. O erro é, agora, passageiro, direto na tela. Não há quase o irreversível. Isso talvez leve a certa negligência com o escrito, que pode ser alterado à vontade. Os *templates* onde se escreve já não são material caro, nem mesmo são palimpsestos nos quais se pode rastrear sinais de outras escritas. No máximo, escrever em telas se assemelha a riscar na areia. Mário Quintana mencionava suas leituras e ensinava: “Há uma época de ler e uma época de reler, como diria o Eclesiastes. Agora, para descanso, estou na época de desler”, benefícios do leitor. Os espaços digitais da edição e da escrita parecem, no entanto, sugerir ao escritor: é tempo de desescrever.

PICARD, Georges. *Todo mundo devia escrever. A escrita como disciplina de pensamento*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2008.
VAN STEEN, Edla. *Viver & escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2008. v. 1, 2, 3

ANA ELISA RIBEIRO

é doutora em Linguística Aplicada pela UFMG e professora do CEFET-MG. É autora de *Poesinha* (1997), *Perversa* (2002) e *Fresta por onde olhar* (2008).

Colegas de faculdade, não se viam há quinze anos. O encontro casual tinha sido tranquilo até o momento em que Romualdo perguntou por Leila. Efraim não se lembrava dela. Mas sempre que penso nela, me lembro de você, disse Romualdo. Fez Efraim revolver a memória de uma época agitada, mas para Efraim quase esquecida. Em desconforto Efraim percorreu as manhãs no pátio da faculdade, matando aulas; a imagem das garotas que desejavam sem conseguir; as que tiveram sem desear; os professores sérios, os divertidos e os tolos; os incidentes de estudante com a polícia da ditadura.

E você não se lembra mesmo da Leila? – insistiu Romualdo.

Não, não lembrava.

Leila, Leila. O nome passou em sua cabeça, resvalando entre outros. Guiomar, Fátima, Ana Amélia, Lurdinha.

Há três meses o nome de Leila pulsava no seu cérebro sem se fixar numa imagem. Desde então Efraim não é o mesmo. Ele vive uma estranha sensação de acercamento. A sensação de que algo o rodeia, aproxima-se, quer tocá-lo. Como se prolongasse em seu organismo um estado febril. Um mal-estar persistente.

Gostava de ir ao cinema, ao teatro, de percorrer livrarias. Às vezes procurava o nome de uma amiga na agenda, combinava um encontro, e passava parte da noite fora, retornando de madrugada. Aos poucos foi deixando de fazer cada uma dessas coisas, o cerco se fechando. A janela da sala descortinava o amplo horizonte, a cidade se estendendo ao infinito. Mas, ultimamente, olhar pela janela causava-lhe arrepios.

No escritório, cuidava com diligência da escrita de várias empresas. Antes, sentia-se bem, no caminho de casa para o escritório, do escritório para casa. Caminhando, desligava-se de um mundo para atar-se a outro. Depois, sair para o trabalho tornou-se desconfortável, a rua dava-lhe vontade de abreviar o percurso, de apenas estar, de estar no trabalho, de estar em casa. Sua vontade era tomar um táxi para ir ao trabalho, outro para regressar a casa.

Sujeito de hábitos solitários, costumava sair por volta de nove da noite, para ir ao mesmo restaurante, perto de casa, onde jantava servido pelo garçom Freitas, ou tomava algo para esperar o sono, lendo um jornal ou um livro. Sua vida agora era feita de poucos gestos, poucas palavras, uma rotina ensimesmada, da qual raramente fugia.

Quando fugiu da rotina, pediu ao Freitas uma segunda garrafa de vinho. Ao fim da garrafa, com o pensamento turvado, viu surgir uma lembrança vaga. Durante uma semana teve um namoro com uma colega chamada Leila. Era esse o nome? Nunca mais a viu, nunca mais se lembrou dela. E nessa noite teve a sensação mais forte de sua presença, Leila estava por perto, muito perto. Poderia surgir detrás da árvore que ele via de sua mesa no restaurante. Desde então, mais que estar por perto, Leila o procura, ele sente. Ela mudará sua vida, uma mudança sem remédio. Esse encontro ele precisa evitar, a qualquer custo.



Ilustração de Fátima Penna

Numa cidade pequena talvez fosse mais fácil, mas numa metrópole com dois milhões de residentes e um milhão de trabalhadores que a ela se juntam todos os dias, vindo das cidades-dormitório em milhares de ônibus e nos trens do metrô, evitar um encontro pode tornar-se uma operação complicada.

Como evitar um encontro com Leila, quando não se sabe onde ela mora, o que ela faz, quais são seus horários? Ele precisava saber. Não um saber vago, mas saber exatamente. Somente a exatidão o ajudaria a evitar um encontro com Leila, mas a exatidão não existe numa cidade como essa, embora tenha sido planejada com ruas retas, quarteirões uniformes, praças organizadas dentro de um traçado que não previa a desordem.

Por não ter as informações que lhe assegurassem como evitar um encontro com Leila, Efraim deixou de sair de casa como faria qualquer pessoa, olhando para os lados apenas para contemplar a manhã, ou olhando o céu para prevenir-se, talvez voltando para apanhar o guarda-chuva. Não, não é assim. Ele não sai de casa, esgueira-se pelas ruas. Quem o vê, nada vê de anormal, mas quem ali vai esconde-se, não anda, desliza para parecer invisível. O receio de ser encontrado por Leila cresce quando ele entra num ônibus ou para diante das manchetes na banca de revistas.

O Efraim que o garçom Freitas observa, nesta noite de calor e sem vento, está cansado, envelhecido, triste. Freitas conhece Efraim como o sujeito que jamais fará uma confidência. E se há algo capaz de deixar Freitas comovido, é a solidão de um sujeito bebendo sozinho.

Efraim quase deixa cair o copo quando lhe ocorre, olhando a árvore, que não precisará mais evitar Leila. Afinal, Leila não existe. Leila é fruto de uma confusão de Romualdo. Ao dizer Leila, talvez quisesse dizer Sheila ou Queila. Está tocando um tango de Piazzola e não há o menor perigo de surgir alguém detrás da árvore.

Está alterado pelo álcool, mas não a ponto de ser incapaz de reagir a esses pensamentos. Efraim concentra a visão na rua, na árvore de onde ele tanto teme ver surgir o vulto de Leila. Não, isso não pode acontecer, ele resmunga. Em hipótese alguma eu deixaria isso acontecer.

Sem evitar Leila, a vida se encolhe, perde a espessura. Determinado, sabe o que fazer de sua vida: um enorme percurso para evitar Leila.

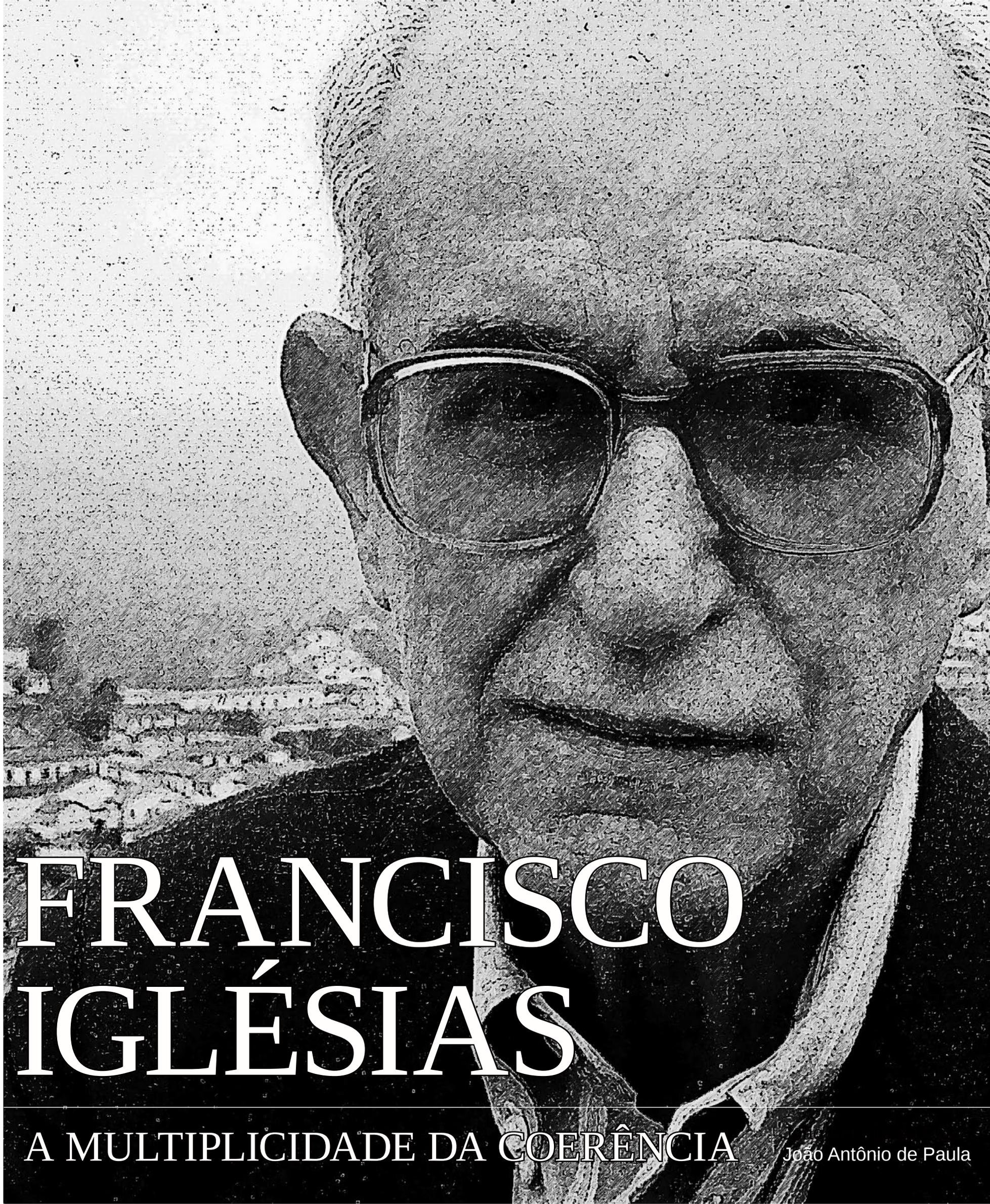
Ergue o cálice e faz um brinde ao garçom.

Para evitar Leila

Conto de Francisco de Moraes Mendes

FRANCISCO DE MORAIS MENDES

mineiro, tem dois livros de contos publicados: *Escreva, querida* (1996), que venceu o Prêmio Cidade de Belo Horizonte-1992, e *A razão selvagem* (2003).



FRANCISCO IGLÉSIAS

A MULTIPLICIDADE DA COERÊNCIA

João Antônio de Paula

Francisco Iglésias, como Minas, é muitos, são pelo menos vários, uma multiplicidade que se fundiu em coerência, tão inteiras sua lucidez e generosidade, que ele, para nós, que o conhecemos e o admiramos, sempre se apresentará como permanente fonte de inteligência e eticidade.

Uma cultura que, tendo se apropriado das referências clássicas, nunca foi insensível ao novo e mesmo às vanguardas, pois sempre valorizou a audácia, o inconformismo. Uma atitude serena e elegante que nunca hesitou em se colocar à esquerda, contra todas as opressões, contra todos os obscurantismos, aberto e permeável ao que denuncia o velho e convoca o novo como promessa emancipatória.

Cada período da história cultural brasileira, entre outros traços característicos, é marcado por certo tipo de historiografia que, sintetizado na obra de um historiador, define uma época cultural tão exemplarmente quanto a poesia ou o romance. Assim, houve a época de Varnhagen, a historiografia a serviço da dominação bragantina e dos interesses do senhoriato a quem representava. Depois, houve Capistrano de Abreu, o grande erudito e desconstrutor de mitos e tolices, historiador que bebeu da ciência positiva do século XIX e, apesar dela, foi capaz de contribuir, decisivamente, para uma melhor compreensão do Brasil. O modernismo teve o seu grande historiador, Sérgio Buarque de Holanda – crítico literário, sociólogo, antropólogo, que praticou as ciências sociais como raramente se viu entre nós. Francisco Iglésias deve ser visto como o historiador da segunda “geração modernista”, a assim chamada “geração de 1945”, e que deu nomes de primeira linha de nossa literatura como João Cabral de Melo Neto, como João Guimarães Rosa.

Como Varnhagen, como Capistrano, como Sérgio Buarque de Holanda, Francisco Iglésias fez do ofício do historiador um exercício de grande envergadura. Nada do humano lhe escapou, traduzindo, no cotidiano de sua prática, a lição de um de seus mestres maiores. Marc Bloch, disse ser “a história o estudo dos homens no tempo”, de tal modo que toda a experiência humana, seus artefatos, seus sonhos, suas fantasias, seus fracassos, tanto o desmesurado, quanto o mesquinho, a tudo a história quer compreender. É essa alargada compreensão da história que balizou a obra e a atitude historiográfica de Francisco Iglésias. Os historiadores mencionados aqui tinham um amplíssimo leque de interesses, sentiam-se à vontade em qualquer um dos variados campos em que a história se desdobra. No caso de Francisco Iglésias isto significou uma longa e profícua intervenção na vida cultural mineira e brasileira, dos anos 1940 até o final dos anos 1990, cinquenta anos de uma viva e atualizada presença intelectual.

Mesmo antes de se graduar, em 1944, Iglésias, já publicava artigos na imprensa. Sua participação na criação da revista *Edifício* reflete seu expressivo envolvimento com os temas literários e culturais.

Em 1948 publicou artigo no jornal *O Estado de S. Paulo* sobre André Malraux, “O Místico da Ação” (republicado no **Suplemento Literário de Minas Gerais**, nº 77, novembro de 2001), que dá conta de uma notável competência crítica para um então jovem de 25 anos, artigo informado e sofisticado sobre um autor importante, então ainda pouco estudado, mesmo na França. De 1949, é um outro artigo brilhante, “Mirabeau” (publicado na Revista *Kriterion*, nos 7 e 8, janeiro a junho de 1949), que apreende a grandeza e as ambiguidades do conde: “Dividido entre a libertinagem e a política, realiza um destino de lances fabulosos que lhe garante a popularidade entusiasmada de quantos o conhecem”.

Com efeito, desde o início de sua carreira intelectual, Iglésias recusou as facilidades, os lugares comuns, trazendo sempre, para o debate, sejam situações, sejam processos, sejam sujeitos considerados sempre de um ponto de vista inovador, crítico.

Seu prestígio como historiador e intelectual consolidou-se amplamente, sendo permanentemente convidado para participar de bancas de concurso, congressos, cursos, no Brasil e no exterior, culminando com a consagração de ter sido escolhido representante brasileiro no projeto de elaboração de uma “História Mundial”, pela Unesco.

A História foi a escolha profissional, escolha radical, porque apesar de todas as múltiplas atividades e fazeres a que se dedicou, sentia-se e agia, sobretudo, como historiador. Francisco Iglésias por tudo se interessou no mundo da cultura: literatura e teatro, cinema e música, artes plásticas e dança. A todas estas áreas dedicou interesse informado e seguro. Nada lhe escapava: do último grande lançamento cinematográfico ao autor/ator estreante. Conhecia o repertório clássico, frequentou as grandes casas de espetáculo no Brasil e no exterior, mas, também, dava notícia de nossa modesta cena teatral, acompanhava grupos e espetáculos locais com a mesma atenção e diligente simpatia que dedicava aos grandes nomes e textos universais.

Sobretudo amou a literatura: foi dos primeiros, no Brasil, a estudar e valorizar a obra de Malraux; seu estudo sobre o pensamento político de Fernando Pessoa é uma obra prima de nossa inteligência crítica. Escritor dotado de estilo refinado, dono de raro apuro gramatical e de extraordinário bom gosto literário, Francisco Iglésias destacou-se tanto pela escolha de seus temas quanto pela forma como os desenvolveu.

Alguns de seus mais significativos trabalhos abordam temas e personagens limite pelo paradoxo, pelo inusitado, pelo trágico de seus itinerários. É este o caso de Malraux, o grande romancista da revolução, o militante, o combatente das grandes causas da esquerda, que vai aderir ao gaullismo e à ordem. É o caso de Mirabeau, não o marquês, grande economista fisiocrata, mas seu filho, Honoré Gabriel Riqueti, conde e companheiro de prisão — e de certa obsessão erótica — do Marquês de Sade, o maior orador da Assembléia Nacional francesa no início da Revolução, e que buscou salvar, em vão, a monarquia. É o caso de Fernando Pessoa, poeta revolucionário da forma, passadista em política, místico e esotérico. É o caso de Joaquim Nabuco, o aristocrata campeão do abolicionismo no Brasil. É o caso de Jackson de Figueiredo, reacionário por convicção, militante de toda Restauração, herdeiro daqueles grandes inconformados com a modernidade, com a destruição do *Antigo Regime*, com o declínio da hegemonia da ortodoxia católica, como Joseph de Maistre, como De Bonald. É, também, o caso de Celso Furtado, invulgar exemplo, raro em qualquer latitude, de combinação de inteligência, imaginação e racionalidade colocados, rigorosamente, à serviço da causa da transformação do Brasil do ponto de vista dos que o têm vivido como injustiça e precariedade material.

Indivíduos excepcionais, indivíduos-limite: o aventureiro e místico da revolução; o aristocrata libertino e libertador; o aristocrata anti-escravista; o vanguardista conservador; o reacionário por antonomásia; o economista que mostrou que seu ofício pode ser emancipatório. Todos eles considerados por uma singularíssima perspectiva que não se detém diante da complexidade, que sabe que a alma humana, se ali tem 80% de ferro, é sempre toda a Tabela Periódica.

Faz parte do permanente encanto dos textos de Francisco Iglésias sua opção ensaística. Mais de uma vez ele se referiu ao “gênero ensaio” com tipificando algo decisivo de seu trabalho intelectual. O ensaio como

indagação livre e aberta, infenso aos enquadramentos esterilizantes que, reivindicando-se “sistemáticos”, fazem da forma fôrma. Certos objetos, certos temas só são apreensíveis pelo espírito livre de dogmatismos, de lugares comuns, que seja capaz tanto de “imaginar sísifo feliz”, quanto de ver a utopia como “consciência antecipadora”, em dois exemplos de ensaísmo — o ensaísmo-literário de Camus e o ensaísmo filosófico de Ernst Bloch — que alargaram a compreensão do mundo pela convocação da imaginação e da liberdade.

Ensaísta, Iglésias apreendeu com os melhores mestres: com Montaigne, com Alain, com Julien Benda; com os espanhóis — Azorín, Unamuno, Ortega y Gasset; com os portugueses — António Sérgio, Vitorino de Magalhães Godinho, Jaime Cortesão. No Brasil foi leitor permanente e admirador das excelências do ensaísmo de Capistrano de Abreu, de Mário de Andrade, de Sérgio Buarque de Holanda, de Otto Maria Carpeaux, de Augusto Meyer, de Antonio Candido.

Historiador, formou-se na melhor tradição dos clássicos: Heródoto, Tucídides, Tito Lívio, Tácito, Maquiavel, Voltaire, Gibbon, Michelet, Rauke, Alexandre Herculano, Oliveira Martins. Aprendeu cedo a lição da “*École des Annales*”, de Lucien Febvre, de Marc Bloch, de Fernand Braudel, e incorporou ao seu fazer de historiador as ciências sociais — Marx, Max Weber, Mannheim...

Historiador da economia, historiador da vida econômica de Minas Gerais e do Brasil, foi, também, historiador da vida política, historiador das idéias, produziu textos importantes no campo da historiografia, como seu livro, de 1959, *Introdução à Historiografia Econômica*, publicado pela Faculdade de Ciências Econômicas, na série “Estudos Econômicos, Políticos e Sociais”; como o capítulo de *História das Ciências no Brasil*, organizado por Mário Guimarães Ferri e Shozo Motoyama, de 1979, em que fez balanço da produção em História do Brasil; no livro, publicado postumamente, em 2000, *Historiadores do Brasil – Capítulos de Historiografia Brasileira*.

Nascido em 23 de abril de 1923, em Pirapora, Minas Gerais, filho de José Iglésias, galego, e de Josefa Fernandez Iglésias, andaluza, Francisco Iglésias veio ainda muito jovem para Belo Horizonte, indo morar no Bairro do Horto, à rua Pouso Alegre, perto das oficinas da Central do Brasil, onde seu pai trabalhava. Seus estudos primários foram feitos no então Grupo Escolar Silviano Brandão. Em 1940 concluiu os estudos secundários no Ginásio Mineiro, atual Colégio Estadual, que então funcionava no Barro Preto.

Entre 1941 e 1944 cursou Geografia e História na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

É deste período sua iniciação política e intelectual. Participou da criação da Revista Edifício, que remetendo a verso do poema Edifício Esplendor, do livro *José*, de Carlos Drummond de Andrade, foi o recado da segunda geração modernista em Minas Gerais, recado cheio de significados. Edifício Esplendor, publicado em livro de 1942, é um registro eloquente dos grandes dramas daqueles tempos em que a guerra e

a ameaça da vitória nazista inquietavam, assustavam, exigiam posicionamento, interditavam a abstenção. É o que está sintetizado nos versos finais do poema:

— *Que século, meu Deus! diziam os ratos.*

E começavam a roer o edifício.

Aquele edifício, aquele mundo, ainda é o nosso mundo, e continua a exigir de nós que nos expliquemos. Francisco Iglésias nunca abdicou de compreender e agir, criticamente, como é preciso.

Iglésias foi membro de brilhante geração. Alguns de seus amigos e companheiros ganharam prestígio nacional como Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Hélio Pellegrino, Sábato Magaldi, Autran Dourado, Wilson de Figueiredo. Outros, com menor projeção, como Jacques do Prado Brandão, não foram menos expressivos no que fizeram. Jacques do Prado Brandão é dos nomes decisivos da renovação da crítica cinematográfica no Brasil.

Iglésias ficou em Minas, como o grande Eduardo Frieiro, e deram-nos, ambos, um pouco do saber que neles era amplo e seguro. Permanentemente convidado para variadas atividades intelectuais no Brasil e no exterior, Iglésias deixou amigos em todos os cantos, amigos com os quais praticou o que aprendeu com Mário de Andrade, que fez da correspondência uma modalidade superior de amizade e inteligência.

Professor da Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG desde 1949, Francisco Iglésias destacou-se como um dos maiores historiadores econômicos do Brasil. Seus trabalhos sobre a história econômica de Minas Gerais e do Brasil, sobre a revolução industrial e o processo de industrialização são referências amplamente reconhecidas. Ao lado da história econômica cultivou também a história política, com vários trabalhos relevantes, em que se destacam: o capítulo sobre a vida política em Minas Gerais, na primeira metade do século XIX, constante do volume 2º, Tomo II, *Brasil Monárquico*, 1964, da *História Geral da Civilização Brasileira*, dirigido por Sérgio Buarque de Holanda; o artigo “Minas e a Imposição do Estado no Brasil” publicado na *Revista de História*, de 1974; e o livro *Trajatória Política do Brasil (1500–1964)*, de 1993, que é dos mais bem sucedidos dos intentos de síntese da história política brasileira.

Historiador erudito, na fronteira do seu ofício, Francisco Iglésias não descurou de seu papel como educador, e tendo sido professor queridíssimo de seus alunos, deu a eles também livro didático, de grande utilidade, como *História para o Vestibular*, cuja primeira edição é de 1973.

Seus vários trabalhos sobre história econômica de Minas Gerais, a partir do artigo de 1952, “Elementos para uma História Econômica da Capitania de Minas Gerais”, publicado na *Revista da Faculdade de Ciências Econômicas da U.M.G.*, a que se seguiu a tese de livre-docência, “Política Econômica do Governo Provincial Mineiro (1835-1889)”, de 1954, publicada como livro em 1958, configuram, de fato, uma história econômica de Minas Gerais, que merece ser agrupada em volume, que confirmaria a excelência e abrangência da obra de Francisco Iglésias como grande historiador da vida econômica de Minas Gerais.

Francisco Iglésias publicou mais de mil artigos ao longo de sua vida, em variados veículos: jornais, revistas, livros etc. Em 1971, reuniu alguns de seus artigos em volume, *História e Ideologia*, que é seu trabalho mais significativo no campo da história das ideias. Agora, em 2009, será publicada uma nova coletânea de seus artigos, organizada pelo autor deste texto, e que chamei de *História e Literatura*, e que pretende ser continuidade do livro de 1971.

Galícia, Andaluzia, Pirapora, Belo Horizonte, e daí o vasto mundo. O caminho de São Tiago, o caminho da mouraria, caminhos que se cruzam no mundo sem fecho do Sertão, como o viu Guimarães Rosa. Eis o itinerário de Francisco Iglésias, perfeita ratificação daquela lição de Tolstói de que o universal só é alcançável pela radical reivindicação do local. Eis Francisco Iglésias, também, perfeita afirmação quem, mesmo sabendo que “Toda história é remorso”, também vislumbrou o segredo da “máquina do mundo” e apostou que pode valer a pena.

Bibliografia Seleccionada

Desde 1942 Francisco Iglésias publicou centenas de artigos em jornais e revistas. Se se somar a isto os prefácios que redigiu, as apresentações, as participações em obras coletivas sua produção chega à casa do milhar de publicações. É obra enorme e diversificada, desde o seu primeiro trabalho premiado no concurso da Rádio Nacional. Não se vai fazer aqui inventário do quanto ele produziu, registrando-se apenas os livros publicados.

1. *Política econômica do governo provincial mineiro (1839-1889)*. Rio de Janeiro: INL, 1958.
2. *Introdução à historiografia econômica*. Belo Horizonte: FCE/U.M.G, 1959.
3. *Periodização do processo industrial no Brasil*. Belo Horizonte: FCE/UFMG, 1963.
4. *História e Ideologia*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
5. *História para o vestibular*. Belo Horizonte: Júpiter, 1973.
6. *A revolução industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
7. *Constituintes e constituições Brasileiras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
8. *A industrialização brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
9. *Trajatória política do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
10. *Breve história contemporânea del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
11. *Historiadores do Brasil. Capítulos de historiografia brasileira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Nova Fronteira/ EUFMG, 2000.

JOÃO ANTONIO DE PAULA

é professor de Ciências Econômicas da UFMG e autor de *Presença de Francisco Iglésias e Raízes da Modernidade em Minas Gerais*.

**(I)
Descapítulo**

o amor de uma princesa
talvez possa dissolvê-lo

[e há que o amor dessa princesa
também possa possuí-lo]

desde que – ao corroê-lo – esse amor
seja em sigilo
e também possa de seu peso
retirar-lhe um meio quilo

**(II)
Preâmbula**

a dieta da lua nova
talvez possa emagrecê-lo

[e há que o amor dessa princesa
também possa convertê-lo]

desde que – ao remoê-lo – esse amor
seja tranquilo
e também possa – embora aceso –
apagá-lo de seu brilho

] ... ou mesmo – pois – em tal calada
embaraçar seu estribilho e pelos pés
– embora presos – indecisos
afastá-lo de algum trilho...[

**(III)
Tramatema**

o novelo de ariadne
talvez possa desfiá-lo

[e há que o amor dessa princesa
também tenha que amarrá-lo]

já que o halo de uma lua
também possa escurecê-lo
muito embora (lua e grilo,
sapo, estrela e crocodilo)
também possam reouvi-lo

...] ou reavê-lo
em seu asilo [...

**(IV)
Complicação**

e se o amor dessa princesa
for apenas pesadelo?

nesse caso – ao ressonhá-lo –
a solidão de uma princesa
talvez possa amargurá-lo
na cilada de existi-lo

[há que o amor de outra princesa
também possa corrompê-lo
e talvez possa consumi-lo e talvez
possa autoajudá-lo – em seu estilo –
ao exhibi-lo]

o amor não tem lugar
onde morá-lo? onde guardá-lo?
o amor é nada mais
que o sem-lugar
dos que já amaram

**(V)
Clímax**

mas o amor de uma princesa
talvez possa abandoná-lo
e ir embora
num cavalo

e você possa – sem sabê-lo –
estar pastando num castelo

**(VI)
Epílogo**

o amor de uma princesa
talvez possa – enfim –
salvá-lo

(que esse amor
seja mais forte
que essa fome
de matá-lo)

]...ou mesmo...[

que essa sede
de criá-lo

(BH – 4 de março de 2009)

Impoema de (rerromance & bula em seis capíulas de panaceia) autoajuda

Antonio Barreto

ANTONIO BARRETO

um dos mais premiados escritores mineiros, é engenheiro, contista, romancista e, principalmente, poeta. Dois de seus livros: *O sono provisório* (1978) e *Vastafala* (1988).

Dimensões do ensaio crítico de Eduardo Frieiro

Fabio Lucas

Como investigar o crítico Eduardo Frieiro? A primeira abordagem irá colhê-lo na perspectiva de um teimoso, culto, obstinado e turrão autodidata. Cético na visão do mundo e frequentemente ácido na avaliação de pessoas e trabalhos consagrados. Inseguro quase sempre na arte de autorretratar-se. Demolidor na estimativa de escritores e historiadores entusiastas de si e da pátria.

Na sua vida reclusa de estudioso da Literatura e da cena literária, exalta de preferência os rebeldes e os afins, assim como deplora e agride os adversos. A nosso ver, não se ateve a determinado método crítico, nem propôs critérios fixos de comentários e crítica da obra literária. Em certa época, manifestou grande apreço pelos Estilistas e enalteceu as contribuições da Lingüística aos estudos literários.

Parece que se interessou, cada vez mais, pelos processos cognitivos do espírito humano. Bafejado pelas conquistas científicas, principalmente no campo da Psicologia e da Lingüística, daí extraiu lições de rigor na busca da validade dos argumentos e certo pendor para as generalizações, não obstante ter pago tributos às limitações provincianas de Belo Horizonte, cidade em que se formou intelectualmente e operou com pleno apoio dos confrades.

Ademais, denunciou elevada intimidade com a literatura brasileira e portuguesa, na qual sentia as suas raízes, e grande leitor da literatura francesa.

Revolveu incontáveis vezes a historiografia mineira, tendo sido implacável vigilante das concessões que os historiadores pátrios fizeram em favor de personagens e vítimas do período colonial. Não encontrou razões para glorificar Felipe dos Santos e mais de uma vez rendeu homenagens ao Conde de Assumar (leia-se, por exemplo, o capítulo “Justiça para o Conde de Assumar” da obra *O Diabo na Livraria do Cônego – Como era Gonzaga?* e *Outros Temas Mineiros*, (Belo Horizonte: Liv. Itaitaia Ltda., 1957). Chegou a adotar repetidas vezes uma óptica contrastiva a fim de expor o absurdo de certas consagrações históricas.

Eduardo Frieiro manifestou rara afeição pelos moralistas franceses. Vejamos um trecho referente a Cioran, “o metafísico da negação”: “Moralista, digo, à maneira de La Bruyère e Chamfort. Mais da linhagem deste último, por sua filosófica amargura, sua misantropia agressiva, sua náusea pela triste aventura do rebanho humano.” (*Encontro com Escritores*, Belo Horizonte: Itaitaia/Instituto Nacional do Livro, 1983, p. 39). A seguir, no capítulo “Relendo um moralista” assinala:

“Meu apetite de leitura é eclético e versátil. Confesso, todavia, certa inclinação (se acaso tenho alguma bem acen-tuada) pelos moralistas, isto é, por aqueles escritores que reflexionam sobre a psicologia prática do viver coti-diano e escrutam a conduta do indivíduo na sociedade. Moralistas, mas não moralizadores.” (ob. cit., p. 47).

Identifica-se Eduardo Frieiro com Paul Léautaud, cujo *Journal Littéraire* comenta em capítulo intitulado “O Diário de um rabujento”. São sessenta anos de apontamentos tomados pelo escritor, morto em 1956 aos oitenta anos de idade: “Homem casmurro e esquisitão”, – diz Frieiro – “de uma franqueza desabrida e de uma independência agressiva, indiscreto até o cinismo, foi justamente considerado o Diógenes das modernas letras francesas.” (ob. cit., p. 59). As razões do crítico mineiro encerram o trabalho:

“Era um bom que presumia de mau, Léautaud? Seu amor aos animais diz que sim. Demais, esse mestre do denegrimento, que fechava os olhos a toda grandeza, era um sentimental que por fanfarrice de tímido afetava aborrecer todo senti-mento. Uma ferida profunda explica-lhe, talvez, a irônica agressividade: a da mutilação afetiva sofrida na sua infância infeliz.” (ob.cit., p. 65).

Prosadores em língua portuguesa? Ouçamos o crítico: “Machado, Rui e João Ribeiro são, para o nosso gosto, e supomos que para o de muitos outros, os mestres máximos da prosa portuguesa no Brasil” (ob. cit., p. 91). Vemos nisso a afirmação patente de Eduardo Frieiro em favor da boa escrita, do vernaculismo e da prática do Português castiço. Nele, a correção gramatical casava-se com a beleza estética da linguagem. Era hostil ao experimentalismo inulto, rarefeito de boa informação literária.

Parece-nos que faltou a Eduardo Frieiro uma simpatia imaginativa para exaltar os autores de sua preferência. Antes apurou a verve a fim de desmerecer os que julgava medíocres. Nesse caminho, cometeu vacilações de insegurança. Primeiro, por gastar muita cera com maus defuntos; segundo, pela incapacidade de investir todo o seu potencial nos autores de primeira linha. Era machadeano ardoroso, mas largou seu ídolo entregue a noções gerais, sem particularizar sua admiração. Faltou-lhe, a nosso ver, questionar criticamente os grandes textos e dar respostas de elevado caráter criativo.

Assim, apenas para ilustrar essa primeira consideração do trabalho de Eduardo Frieiro, digamos que ele estimava particularmente, na área da historiografia, o calor contestatário de Feu de Carvalho, o gosto das fontes de Brito Broca, a companhia de Aires da Mata Machado Filho e de Mário Casasanta nos comentários acerca da língua portuguesa, ainda que soberanamente acolhesse João Ribeiro. Quanto aos discípulos, referências sempre abonadoras a Angela Vaz Leão, Wilton Cardoso e Maria José de Queirós. No campo da literatura brasileira, o grande vulto, sempre reverenciado, foi Machado de Assis, embora não tenha realizado um estudo de fôlego, original, do nosso grande escritor. No que diz respeito à literatura espanhola, tinha especial devoção a Cervantes e, de modo particular, a *D. Quixote*. Largos espaços concedeu a Antonio Machado, na poesia, e a Pio Bareja na prosa de ficção.

Passemos às segundas considerações. Eduardo Frieiro exerceu a crítica literária, como atividade jornalística, durante quase toda a vida de escritor. Aperfeiçoou-a no magistério, quando se tornou professor de literatura espanhola. Não a abandonou na carreira de ficcionista, pois desde o primeiro romance, *O Clube dos grafômanos* (1927), dedicou-se a opinar sobre obras, autores e correntes literárias. Essa ficção, aliás, cuida de um grupo de escritores em torno de uma revista. O grupo modernista passa pelo seu observatório irônico e de amarga descrença. Cria, numa das personagens, o seu alter-ego, ou seja, aquele que transmite as suas reservas e cogitações.

Também a crítica despontou nos cadernos íntimos, que destruiu numa situação de crise existencial. E persistiu na recaída do *Novo Diário*, para o qual elaboramos uma introdução (Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1986). Tomemos de *Torre de papel – motivos literários* (Belo Horizonte: Imprensa/ Publicações, 1969) as suas “Glosas sobre a crítica”, quando assinala:

“Em conclusão, o que se pede à ‘musa de óculos’, reitora das demais, é razão, equidade e justiça, sem prejuízo da simpatia que ajuda à compreensão, mas afastada sempre a preocupação de agradar ou desagradar. Tolerante ou severo, o crítico deve ser antes de tudo um leitor atento e bem intencionado, a consciência de uma consciência.” (ob. cit., pp. 100-101).

Adiante, apoiando-se em Oscar Wilde, coloca a crítica no “cimo das artes”. E acrescenta mais tarde, ao considerar agente principal o crítico:

“A primeira dificuldade com que tropeça o crítico acha-se na antinomia existente ente a natureza intelectual e discursiva dos juízes estéticos e a natureza dos valores artísticos, que só podem perceber-se emocional e intuitivamente. Outra ingente dificuldade para o crítico, na sua função de apreciar as criações da arte e dirigir o gosto do público, é que não há leis objetivas do prazer e juízo estéticos. Suas análises fundam-se ou devem fundar-se em pressupostos normativos ou critérios interpretativos, que, embora válidos para indivíduos de sensibilidade, educação estética e nível intelectual relativamente iguais, não se impõem uniformemente a todos.” (ob. cit., p. 103).

Segundo Eduardo Frieiro, a epopéia se prestou a conduzir os mitos coletivos. E o romance a organizar os mitos individuais. Reporta-se a Paul Bourget que, pouco antes da morte, teria dito ao romancista e crítico italiano Lúcio d’Ambra, entre outras afirmações: “O romance é a forma mais ampla e mais livre da composição literária.”[ob. cit., p. 54]. Relatou Bourget, então, ter assistido ao romancista russo Turguenief gritar a Taine e a todos os presentes numa reunião: “O romance será a verdadeira crítica e a verdadeira história do porvir.” (ob. cit., p. 55).

Nas *Páginas de Crítica e Outros estudos* (Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda., 1955) Eduardo Frieiro recolheu os comentários seus, saídos na *Folha de Minas* no período de 1936 a 1940. Obra irregular, engloba autores e livros de valor desigual. Encerra-se com divertida divergência com a obra *Voz de Minas* (1945) de Alceu Amoroso Lima. O título do trabalho é, por si, uma provocação: “Fantasias em torno do ‘mito de Minas’.”

Frieiro confessa a 14 de agosto de 1943, no seu Novo Diário: “O mundo em que gravito é de papel. Sinto-me desorbitado quando saio dele. Eduquei-me e formei-me numa biblioteca, não de meus pais, que não sabiam ler, mas na biblioteca pública. Até hoje vivo apoiado nos livros, no papel impresso. Desde que me sinto só, isto é, sem algum livro, estou como que fora da realidade” (ob. cit., p. 117).

Relemos o tomo de 395 páginas. O trabalho é irregular, pleno de bons momentos de finas observações literárias e, ao mesmo tempo, pontilhado de referências mesquinhas e intrigantes. O autor denuncia a certo ponto (14 de julho de 1943) os seus mais declarados inimigos: João Alphonsus e Jair Silva, com os quais, entretanto, voltou às boas, reconciliado. A 14 de dezembro do mesmo ano, realiza indiscreta revelação sobre Moacir Andrade, seu companheiro de inúmeras passagens literárias e vivenciais:

“A Academia Mineira de Letras instaurou os Prêmios ‘Diogo de Vasconcelos’ e ‘Bernardo Guimarães’, o primeiro de ensaios e o último de contos. O Moacir Andrade faz parte da comissão julgadora de contos e será o relator. Concorrem vinte e tantos contistas. Claro que o Moacir não tem tempo para perder com o exame de toda essa literatura. Que fez ele? Deu os contos a Araci, sua amásia, que, por sua vez, distribuiu-os pelas pessoas da casa – uma sobrinha, um filho e uma moça da vizinhança – para lerem e julgarem uma parte, enquanto ela se encarregava de outra.” (ob. cit., p. 142).

O Novo Diário é fonte de considerações sobre as Cartas Chilenas: enigma, a seu ver, intransponível, segundo o diz a certa altura: “Sud Menucci é de opinião que as Cartas foram escritas por Gonzaga e Cláudio de parceria. Também o creio. Mas é mera crença. Nunca se chegará a uma conclusão positiva.” (ob. cit., p. 126). Volta, mais adiante, a Alceu Amoroso Lima, com o destempero de sempre:

“Corri os olhos em *Voz de Minas*, o livro que Alceu Amoroso Lima subintitula impropriamente ‘Ensaio de sociologia regional brasileira’. Não há sociologia. Há literatura, demasiada literatura. As afirmações e generalizações apressadas de Amoroso Lima causam-me impaciência invariavelmente. Não consigo ler esse homem com calma, pois provoca em mim, sempre, um irreprímível desejo de contradizê-lo. Mas para que contradizer afirmações puramente literárias, brilhantes e nada mais? Alceu Amoroso Lima pensa que conhece Minas, só porque vem aqui de vez em quando e freqüenta as sacristias e o grupinho do ‘Diário’ e beija a mão de Dom Cabral. Claro que isso não basta para conhecer Minas e os mineiros, mesmo muito superficialmente.” (ob. cit., pp. 191-192).

A autoavaliação é surpreendente. Se se denuncia, inúmeras vezes, como resmungão, teimoso, isolado, misantropo, por outro lado expande seu auto-apreço. Apenas um exemplo, a 16 de dezembro de 1948:

“Os suplementos literários dos jornais brasileiros são ruinzinhos a mais não poder. Apenas se salva um – “*Letras e Artes*” de *A Manhã*. Sem esquecer o do Estado de Minas, em que escrevem sempre o Carpeaux e... eu. Com franqueza, os artigos que leio sempre com o maior prazer são os meus. Refiro-me só, naturalmente, ao que se escreve no Brasil, onde em regra o que aparece nos jornais é comidinha muito fraca, sem substância.” (ob. cit., p. 358).

Parece ter sofrido ocasionalmente da automegalopsia, neologismo que criou para designar a enfermidade moral de alguns de seus desafetos, ou seja, a visão agigantada de si mesmo.

Eduardo Freire ironiza a federalização da Universidade de Minas Gerais a 17 de dezembro de 1949, da qual obteve bom proveito. Alega que somente salvavam-se duas faculdades, em boas condições de ensino – a de Medicina e a de Engenharia.

Para o leitor mais avisado, é interessante conhecer todo o Novo Diário, especialmente se for interessado na atmosfera autofágica de Belo Horizonte daquela época. A obra é fértil em registros da cinematografia. Freire ia costumeiramente ao cinema e comentava cada filme assistido. Manifestava certa aversão aos modelos simplistas da indústria cinematográfica estadunidense.

Toda a sua obra crítica deve ser lida e estudada. Tem-se a evolução do crítico e o registro da avalanche de idéias, acontecimentos e publicações que circulavam no período da década de 1920 à de 1980. Tendo secretariado a revista *Kriterion*, também ali manteve colaboração constante, sempre com o desdém do cético, marcado entretanto pela ilusão literária. Bem que assinalou no dia dos mortos, a 2 de novembro de 1949: “Dos mortos, ou resta a lembrança na memória dos vivos, ou nada resta.” A memória dos vivos será sempre ativada pela leitura inesquecível do grande escritor mineiro.

Obras de Eduardo Freire

Eduardo Freire – Matias Barbosa – MG, n. 05/07/1889 – f. 21/03/1982

Obras:

- O Clube dos Grafômanos (1927)
- O Mameluco Bartolomeu (1929)
- Inquietude e Melancolia (1930)
- O brasileiro não é triste (1931)
- A Ilusão Literária (1932)
- O cabo das Tormentas (1936)
- Os amigos do Livro (1936)
- Letras Mineiras (1937)
- Como era Gonzaga (1941)
- Os livros nossos amigos (reflexões) (1941)
- Páginas de crítica e outros escritos (1955)
- O Diabo na livraria do Cônego e outros temas mineiros (1957)
- O alegre arcipreste e outros temas de literatura espanhola (1959)
- O romancista Avelino Fóscolo (1960)
- Feijão, Angu e Couve, ensaio sobre a comida dos mineiros (1967)
- Torre de papel (1969)
- O Elmo de Mambrino (1971)

A seguir, o plano que, a 5 de novembro de 1949, traçou para as publicações de sua obra completa:

5 de novembro – Tracei o plano de uma hipotética edição de minhas obras completas.

Assim:

- | | |
|-------------|--|
| Volume I | O clube dos grafômanos |
| Volume II | O mameluco Boaventura |
| Volume III | Basileu. (Novo título de Inquietude, melancolia, que refundi). |
| Volume IV | A ilusão literária |
| Volume V | O cabo das tormentas |
| Volume VI | Os livros nossos amigos |
| Volume VII | Letras mineiras (primeira e segunda séries). |
| Volume VIII | O brasileiro não é triste e outros escritos |
| Volume IX | Contas de meu rosário. Glosas e aforismos |
| Volume X | Temas de literatura espanhola e hispano-americana |
| Volume XI | Ouro Preto e seus fantasmas |
| Volume XII | Torre de papel (Vários escritos) |
| Volume XIII | Glosas de vária lição (Vários escritos) |
| Volume XIV | Correspondência |
| Volume XV | Páginas do Novo Diário |

FABIO LUCAS

mineiro de Esmeraldas, foi presidente da União Brasileira de Escritores e é membro das Academias Mineira e Paulista de Letras.

Manoel de Oliveira: Palavra e imagem

5. *Vale Abraão*: a metamorfose do texto

Antônio Preto

Realizado a partir do romance homônimo de Agustina Bessa-Luís, *Vale Abraão* (1993) representa a consagração internacional de Manoel de Oliveira, encabeçada não só pela crítica, mas também pela cinefilia francesas, como um dos maiores realizadores do seu tempo. Correspondendo à terceira colaboração dos dois autores – iniciada em 1981 com *Francisca* e prolongada no ano seguinte com *A visita ou Memórias e confissões* (filme que só será visível postumamente) –, *Vale Abraão* constitui a charneira daquela que viria a ser a mais frequentada das relações literárias de Oliveira. Com efeito, com todas as colaborações que, a este filme, se seguiriam – *O convento* (1995), *Party* (1996), *Inquietude* (1998), *O princípio da incerteza* (2002) e *Espelho mágico* (2005) –, Agustina é a escritora mais vezes transposta para cinema por Oliveira. A tal ponto que quase podemos afirmar que, se as obras dos dois autores não se confundem, se tornaram, certamente, inseparáveis.

Vale Abraão, o livro, resulta de uma “encomenda” de Oliveira a Agustina – como, à exceção de *Francisca* é, aliás, o caso de todas as restantes parcerias entre a escritora e o cineasta. A primeira constatação que se impõe, assim o observa João Bénard da Costa, é que o romance de Agustina tem muito pouco de cinematográfico. Os diálogos escasseiam, os lugares onde a ação se situa multiplicam-se, a enunciação e a focalização jogam-se numa permanente sobreposição de narrador e personagens (característica do discurso indireto livre), a narração não respeita nenhuma ordenação cronológica definida, as anacronias e as repetições abundam: em suma, todo o discurso se funda numa complexa articulação de parâmetros como a ordem, a duração, a frequência, o modo e a voz (referimo-nos às categorias narratológicas de Genette), o que torna a transposição cinematográfica do texto particularmente difícil. Mas se essa contrariedade pode, até certo ponto, ser imputável a uma qualquer maldade da “desconcertante” Agustina – que, como o refere ainda Bénard da Costa, terá querido “dificultar a tarefa de Oliveira”, multiplicando todo o tipo de obstruções literárias à transposição cinematográfica do romance –, ela deve, antes de mais, ser avaliada à luz do programa que orienta a encomenda.

Como é por diversas vezes referido por Oliveira, o que o interessa na adaptação é a dificuldade, a resistência do material literário à *transformação* cinematográfica, descartada que é pelo cineasta a hipótese de uma “equivalência” (no sentido bazaniano do termo) entre literatura e cinema e, com ela, o estreito horizonte da “fidelidade” do filme ao texto. É, pois, esse impedimento (chamemos-lhe antes combate), particularmente complexo quando se trata de adaptar o paradoxal anarquismo conservador da pena de Agustina (que, com requintes de grande senhora, transgride a cada linha não só as convenções do gênero romanesco como ainda as normas sociais), associado à vivência comum de um mesmo naipe de motivos de eleição (o Porto, a região do Douro e a perversidade da vida burguesa e dos gêneros, agora o masculino e o feminino) que explica a relação particular que se estabelece entre o cineasta e a escritora. Partindo de uma ideia ou sugestão inicial, que pode ser uma anedota, o esboço de um argumento, um livro, uma personagem, um pensamento, uma noção, ou a experiência criativa dos próprios autores, o contrato é simples: Agustina goza de plena liberdade para escrever o livro que entender, do mesmo modo que Oliveira tem toda a margem para o adaptar livremente. Como diz Oliveira, o trabalho dos dois nunca se “confunde”, isto é, a interferência recíproca no domínio criativo de cada um dos autores é preservada, tanto como se afirma a autonomia dos objetos estéticos, a sua diferenciação fundamental – de um lado o romance, do outro o filme –, mesmo que, como refere ainda o cineasta, embora ele goste muito dos textos de Agustina, esta última nem sempre aprove inteiramente os seus filmes (o que pressupõe, da parte da escritora, uma comparação valorativa entre os romances e os filmes e, porventura, um sentimento de traição, fundador da tradução).

No caso concreto de *Vale Abraão*, Oliveira encarregara Agustina de escrever uma versão de *Madame Bovary*, deslocando o texto de Flaubert para a região do Douro, na passagem do Portugal salazarista ao regime democrático. Além desta recontextualização e ressemantização do bovarismo, o que mobiliza Oliveira é, igualmente, o processo de reconversão da instância autoral. Enquanto em *Madame Bovary* é um homem



(Flaubert) que escreve sobre uma mulher e em *Vale Abraão*, o romance, é uma mulher (Agustina) que escreve sobre outra mulher (e, claro, sobre a perspectiva flaubertiana – masculina – dessa mulher), *Vale Abraão*, o filme, ao mesmo tempo que deve dar conta desta complexa variação de perspectivas, corresponderá ao discurso de um homem (Oliveira) que fala da mulher (Ema) através da visão de uma mulher (Agustina), a partir do ponto de vista de um homem (Flaubert). É por isso que se Flaubert diz “a Bovary sou eu”, essa mesma Ema Bovary afirmará em *Vale Abraão* “eu sou um homem”, selando assim este intrincado circuito de subjetivação, diríamos de **transexualização**.

Vale Abraão é, por isso, um filme especular. Se é certo que são muitos os espelhos que o povoam – Ema é tanto uma figura de carne e osso (melhor, de papel) como uma vasta gama de reflexos, são os espelhos que lhe dão a imagem da sua perversidade, do seu desespero e da sua vitoriosa derrota (são os espelhos ainda que, em associação com a *voz-off*, facultam o acesso à interioridade da personagem), são as águas espeelhadas do rio Douro que, por fim, lhe mostram a via do suicídio sobre a sua própria imagem narcísica (ao contrário da ação invisível do arsênico, em Flaubert) –, *Vale Abraão* é, acima de tudo, uma reflexão sobre o simbólico a partir da força dissociativa dos reflexos.

Como anti-romance, o filme de Manoel de Oliveira (e o texto de Agustina, primeiro) constituem-se no precipício da intertextualidade – Ema é um produto da erudição, habitante de um vale edifico como Eva, manca como Édipo (ou sê-lo-á como Lúcifer? ou como Vulcano?) –, sondando os antecedentes quixotescos da personagem flaubertiana – esta Ema Bovary é, como o cavaleiro da “triste figura”, leitora de Amadis de Gaula e de Orlando Furioso (leituras bem diferentes daquelas que Flaubert lhe atribui) – e explicitando, de um modo geral, os referentes culturais, históricos e estéticos em que se metaforiza a representação. E é o deslocamento do sentido que converte este avatar da personagem de Flaubert numa reflexão sobre as mudanças políticas e sociais ocorridas em Portugal com o 25 de abril de 1974, sobre o trânsito entre a aristocracia feudal, a burguesia e a classe média, sobre a Europa, sobre

a liberdade, mas também sobre o próprio discurso. Sobre a tirania do discurso e do sentido. Se algo houvesse de libertário no comportamento desta Ema – mas não será também este o cumprimento de um destino já traçado?: tudo está escrito, à partida; não é ela, a “Bovarinha”, como lhe chamam, uma réplica desqualificada de Emma Bovary? –, depressa seria esmagado pelo autoritarismo da voz do narrador que tudo sabe, que tudo julga, que tudo determina e sentencia. E quase parece que é a onipotência dessa voz divina e a hegemonia do sentido que sobre tudo se impõe o que, mais do que qualquer outra frustração, ditam o suicídio de Ema (e a dificuldade de Oliveira).

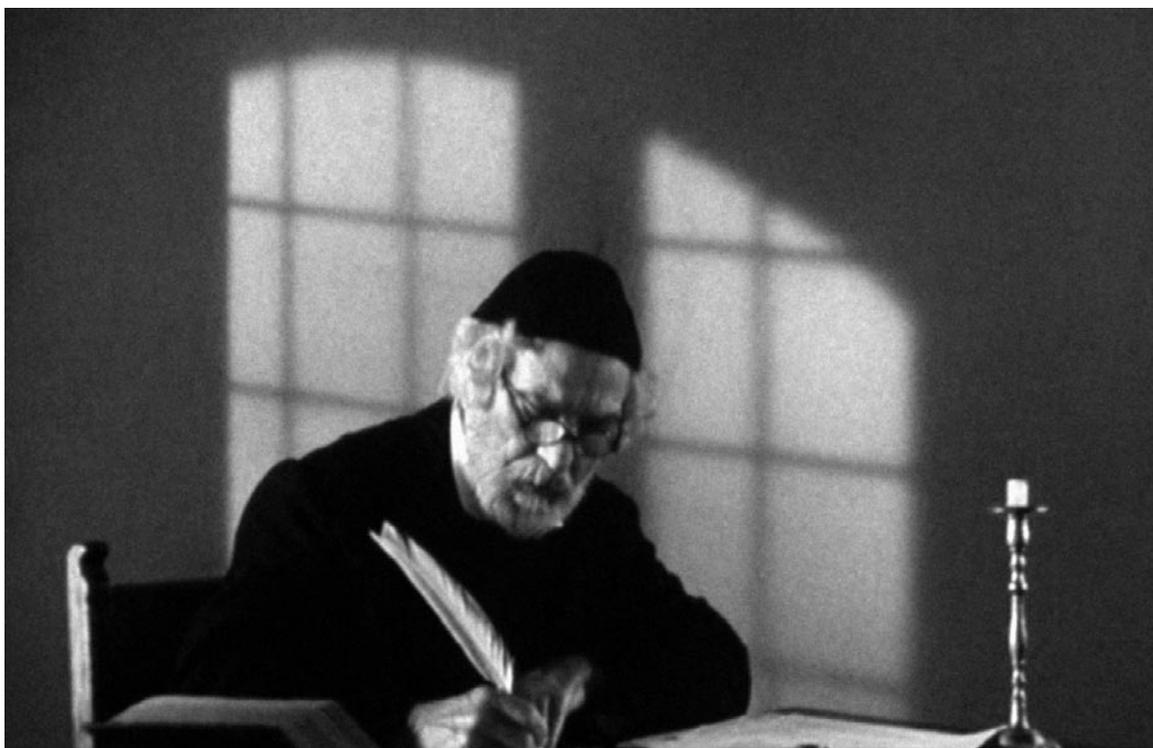
Mas é esta uma dificuldade procurada. O que o adensar de interpretações acumuladas nas sucessivas mediações preconiza é um movimento de recuo, de distanciação relativamente à *fábula* original – “quem conta um conto, acrescenta-lhe um ponto”, prescreve um ditado popular português –; um processo de metamorfose que constitui o filme numa realidade em terceiro grau. À semelhança do que dissemos a propósito de *A Divina Comédia*, acerca da vocação arqueológica da adaptação em Manoel de Oliveira, o que *Vale Abraão* nos dá a ver (e a perceber) é o palimpsesto da história e do discurso, condição fundamental do sentido. O recuo face à realidade, que não é aqui um desenterrar das origens, mas a escalada da torre das representações – “nada disto é importante”, diz em *Vale Abraão* Maria Semblano (alter-ego de Agustina) depois de publicar um novo livro, “mas ninguém imita melhor do que eu uma bela vida” –, recorda aquilo que Goethe designa como “distância integradora”. Chegado a cada nova cidade, no âmbito da sua frutuosa viagem a Itália, só uma subida ao mais alto campanário da localidade permitia ao poeta alemão ter uma ideia do sítio onde se encontrava. Perceber objetivamente o sítio onde se está a partir desse mesmo sítio é, segundo Goethe, um pensamento difícil pois aquele que deseja pensar anda à roda de algo, que na verdade não pode ser rodeado, assimilando, tematizando, anda à volta do abismo do entre que é ao mesmo tempo o *mittelpunct*, o ponto central. O ponto central que é a *mise-en-abîme*, a distância que vai da representação à representação.

6. *Palavra e Utopia*: a reconstituição do texto – FINAL

Palavra e Utopia (2000) contextualiza a vida e o pensamento do Padre Antônio Vieira, jesuíta português do século XVII que repartiu a sua atuação religiosa – e, mais do que isso, o seu desempenho político – entre as duas margens do Atlântico. Não se tratando de uma reconstituição biográfica de molde naturalista, nem de uma adaptação, no sentido convencional do termo, muito embora os escritos do padre jesuíta fundamentem o filme e constituam um dos principais focos de interesse de Manoel de Oliveira, *Palavra e Utopia* procura produzir, antes de mais, uma revivificação da palavra. Como o próprio título do filme o indica – e não é apenas ao utopismo político de Vieira que aí se faz referência –, o projeto de Oliveira passa por dar corpo e voz às palavras do religioso, fazendo-as dizer nos mesmos sítios onde elas terão sido proferidas pela

primeira vez e, aproveitando essa metáfora espacial, refletir sobre o *lugar* que essas mesmas palavras poderão ocupar no mundo de hoje. *Palavra e Utopia* forja-se, assim, a meio caminho entre a recriação histórica duma enunciação original e a atualização repercussiva dessa reconstituição. E se não há eco fora do espaço, a rigorosa *mise en place* das palavras do Padre Antônio Vieira responde, em Oliveira, a uma vontade de as fazer atravessar o tempo.

Também no âmbito restrito da obra de Manoel de Oliveira, a figura do Padre Antônio Vieira, e, mais concretamente, esse que vemos em *Palavra e Utopia*, entra em diálogo com alguns dos pontos fundamentais da filmografia oliveiriana, quer ao nível do seu ideário quer enquanto fator de identificações especulares. É a Vieira – orador que Fernando Pessoa canoniza, em *Mensagem*, como o “imperador da língua portuguesa” – que se deve, em grande medida, a inflamação da mitologia nacional no que respeita, nomeadamente, ao sebastianismo e à crença messiânica do Quinto Império (ideias exumadas e transvestidas, no século



XX, pelo poeta modernista), como é ainda no autor da *História do Futuro* que se encontra o germe da mística da saudade, essa que como diz Teixeira de Pascoaes, “ressuscita os mortos” e determina que a esperança seja “saudade do futuro”, do mesmo modo que a saudade mais não é do que “esperança no passado”. É também o Padre Antônio Vieira, nascido em 1608 (registre-se que Manoel de Oliveira nasce exatamente trezentos anos mais tarde, em 1908), que, como Oliveira, goza de uma longevidade extraordinária para o seu tempo (morre em 1697, como quase noventa anos de idade) e sofre, no fim da vida, uma perda de visão que o impossibilita de escrever (o mesmo sucederia com Camilo Castelo Branco) e, por isso, de concluir aquelas que, segundo ele próprio, seriam as suas obras maiores, a já referida *História do Futuro* e *Clavis Profetarum* (aproximando-se, neste ponto, de José Régio, também ele interrompido pela morte antes de rematar a sua *opus magnum*, a *Confissão dum Homem Religioso*). É, por fim, o Padre Antônio Vieira que, ao defender em Roma, perante a rainha da Suécia, o choro de Heráclito face ao riso de Demócrito, se demarca daquele que é o “viático” de Camilo, partilhado por Agustina Bessa-Luís, ambos senhores do mais corrosivo dos humores e, com Régio, pedras basilares do cinema de Manoel de Oliveira. E se estas especulações pouco fundamentadas e algo mistificadoras não autorizam mais do que uma constatação, difícil é não ver no primeiro plano de *Palavra e Utopia* uma alusão à grande árvore com que se abre o épico *NON* ou a Vã Glória de Mandar (e não é seguramente a árvore a única nem a principal afinidade entre os dois filmes, já que além dos aspectos propriamente temáticos, toda uma sequência, e mesmo o título – *NON*

essa “terrível palavra” sem “direito nem avesso” –, são extraídos de um sermão do Padre Antônio Vieira), como impossível é também não reparar que a música que acompanha esse plano – a «Valsa», de Carlos Paredes – é a mesma que se ouve em *O Quinto Império: Ontem como Hoje* (2005), adaptação cinematográfica de *El-Rei Sebastião*, de José Régio, onde a personificação do saudosismo português é o protagonista, a supremacia do destino sobre o homem, a personagem e Portugal, o problema.

Mas não foi só de mitos e de futurologia que se alimentou a ação do Padre Antônio Vieira. Ele soube, antes de mais, mostrar-se atento aos problemas do seu tempo. Se a ideologia do Quinto Império mais não representa do que uma estratégia de legitimação da Dinastia dos Braganças, no quadro da então recém-readquirida independência de Portugal sobre os sessenta anos de domínio espanhol (mesmo que queiramos acreditar que a fantasia sebastianista, que a partir daqui se sublima, seja o que melhor define o povo português), outros aspectos mais concretos do questionamento político de Vieira, como o colonialismo, o imperialismo e a globalização, já à época do mais arrojado vanguardismo, chegaram à contemporaneidade preservando intacta toda a sua pertinência. Feitas as devidas ressalvas no que toca, por exemplo, ao eurocentrismo e à imposição mais ou menos mansa da fé cristã – são hoje diferentes a catequese e os imperativos –, a objeção contra o escravagismo e o comércio de homens, a defesa da diversidade cultural e linguística, a apologia da oratória como instrumento de ação política e o combate pela liberdade de pensamento e de expressão, fazem do Padre Antônio Vieira um pré-iluminista de pleno direito e, com a vertente mais mística, completam o rol de atributos que explicam o interesse de Oliveira por esta figura.

Como o refere na nota de intenções do filme, Manoel de Oliveira pretendeu em *Palavra e Utopia* construir uma narrativa fiel a tempos e lugares, sem incorrer em reconstituições de época (o que o realizador considera um “hábito comum”, quando se trata de *filmes históricos*), procurando, pelo contrário, tudo “condensar num estilo reduzido ao essencial”. Cruzando os dados biográficos do Padre Antônio Vieira com o seu vasto legado escrito, Oliveira postula no filme a soberania da palavra. A abordagem dos sermões do eclesiástico é guiada pelas anotações contidas nas suas próprias cartas, pelo que se o filme se desenrola por uma grande diversidade de lugares no Brasil (São Salvador da Baía e São Luís do Maranhão), em Portugal (Lisboa e Coimbra) e em Itália (Roma), é em nome do rigor histórico que Oliveira se exige, fazendo assim convergir a autenticidade dos documentos com a autenticidade dos lugares. Restituir as palavras aos púlpitos onde foram pronunciadas, eis uma das propostas de *Palavra e Utopia* que o filme *Lisboa Cultural* (1983) já profetizava ao fazer ecoar na Capela Real de São Roque as palavras do Padre Antônio Vieira, ditas pela voz de Luís Miguel Cintra (um dos atores que encarnará o padre jesuíta em *Palavra e Utopia*). E o texto que aí se ouve – o início do «Sermão da Epifania» (1662) – é mais do que revelador da importância que Oliveira outorga à palavra em *Palavra e Utopia*, iluminando ainda aquele que poderia muito bem ser o programa do filme; diz Vieira: “O

estilo era que o pregador explicasse o Evangelho: hoje o Evangelho há de ser a explicação do pregador. Não sou eu o que hei de comentar o texto: o texto é o que me há de comentar a mim.”

Apesar deste *parabolacentrismo* poder apontar para uma secundarização da imagem, diremos antes que Manoel de Oliveira se empenha numa contraposição dos dois termos, ou não estivesse a «comparação» na etimologia de «palavra». E são muitas as vias para sublinhar este atrito, tantas quantas as formas encontradas por Oliveira para verter o texto em *Palavra e Utopia*. Dos diálogos aos sermões, passando pela escrita, pelo ditado, pela leitura e até mesmo pelos intertítulos, o cineasta volumetriza as palavras enraizando-as numa materialidade que em tudo contrasta com a metafísica do sentido, com a funcionalidade do discurso em que, desde Aristóteles a Quintiliano, se fundamenta a arte oratória. Exemplo disso é o modo como Oliveira explora as dificuldades prosódicas dos três atores que interpretam o papel do Padre Antônio Vieira – os portugueses Riçado Trêpa e Luís Miguel Cintra e o brasileiro Lima Duarte, prefiguração das “três idades do homem”, representando cada um deles, respectiva e sucessivamente a juventude a idade adulta e a velhice do padre jesuíta –, sujeitos a uma pronúncia que é um nivelamento entre o português de Portugal e o português do Brasil. Constrangidos, os dois primeiros, a um abasileiramento da expressão, como o último se força à lusitanização do seu modo de falar, daqui resulta um efeito de distanciação ou de estranhamento que reforça a adstringência da imagem às contingências do real. Distância que favorece o juízo do espectador e o obriga a tomar parte, pois não será por acaso que o filme principia com um julgamento, mesmo se essa opção impõe a Manoel de Oliveira a quebra da linearidade cronológica do relato, interrompida logo no início por um *flash-back* que nos faz recuar de 1663 a 1625 (prosseguindo por 1640, 1654 e 1655), para, retomada a cena inicial, se tornar norma do filme. Finalmente, outra das estratégias retóricas de Oliveira passa, de uma maneira muito particular em *Palavra e Utopia*, pelo uso significativo do enquadramento, como ainda pela dissociação entre a palavra e a imagem produzindo um entimema, um silogismo truncado ou incompleto que, gozando de um dos princípios fundamentais da oratória aristotélica, torna visível a “conexão de ideias”. A haver em *Palavra e Utopia* uma vontade de reconstituição do texto, no sentido de recorrer ao cinema para tornar dados biográficos, palavras e lugares inseparáveis, digamos consubstanciais na narrativa, ela só poderá cumprir-se na exata medida da transgressão (também de gênero: “*Palavra e Utopia não será nem filme documental, nem histórico, nem didático, nem biográfico*”, refere Oliveira): no modo como a palavra, a imagem e a história se repassam e desencontram para se reunirem num “lugar que não existe”. É isso a utopia: o pensamento que em Vieira também se chama ação.

ANTÓNIO PRETO

é Mestre em Teorias da Arte, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Atualmente desenvolve uma investigação sobre os processos de transposição cinematográfica na obra de Manoel de Oliveira, no âmbito de um doutoramento em História e Semiologia do Texto e da Imagem, na Université Paris Diderot – Paris 7.

EPISÓDIO BIPOLAR

Eloésio Paulo

Alfaiataria do Gaio Réquiem

Fazemos até
paletó para palito

Carochinha

O melhor dos malfeitores
é o vendedor
de algodão-doce

Koan

E o solitário falava
consigo mesmo
da própria solidão

Franciscano

Amei tanto que enfim
enchi minha vida
da porra dos outros

Mãe Rainha

Não quis deixar-me
remexê-la nas partes
cor de rosa

Vincendo Celestino

Não arranque do peito
seu coração
para oferecê-lo a alguém
Que ele apodrece

Diante do exposto

Então eu disse
ao Trypanossoma cruzi:
— Agora você vai ver
quem manda aqui, bandido!

ELOÉSIO PAULO

é poeta e professor da Universidade Federal de Alfenas (MG). Doutor em Letras pela Unicamp, é autor de diversos livros de poesia e do ensaio *Os 10 pecados de Paulo Coelho*.



Ilustração de Paulo Amaral