

SUPLEMENTO LITERÁRIO



A partir deste número, o SLMG terá periodicidade bimestral, mas mais encorpado, com 40 páginas, em vez das 24 de quase todos esses anos. É mais um recomeço, dentre tantos em nossa história.

E damos a nova partida publicando um conto de um dos mineiros fundadores da Geração Suplemento, Duílio Gomes, que dirigiu o jornal nos anos 80 do século passado, agora acompanhado por novos contistas como Francisco de Moraes Mendes e Nelson de Oliveira. A nova poesia também está aqui representada por Ana Martins Marques, jovem que, no entanto, já estreou em livro com *A vida submarina* (Ed. Scriptum, 2009), depois de conquistar o Prêmio Cidade de Belo Horizonte, e por Luis Moraes Coelho, que se apresentou aos nossos leitores no número de abril passado. O idealizador do programa cultural Sempre um Papo, Afonso Borges, também está de volta à poesia depois de muitos anos dedicado a divulgar a literatura de muita gente, e Alicia Duarte presta sua homenagem poética a Armando Freitas Filho.

O cinema também comparece através da entrevista concedida por Alain Bergala, um dos ideólogos da Nouvelle Vague francesa, ao crítico Mário Alves Coutinho, falando, principalmente, da obra de André Bazin. A parte teórica se completa com um estudo de Tida Carvalho sobre o Padre Vieira e o poeta Augusto de Campos.

O desenho da capa é da artista mineira Selma Weissmann, uma das mais importantes representantes de nossas artes plásticas.

SUPLEMINTO LITERÁRIO



Capa: Selma Weissmann

Governador do Estado de Minas Gerais
Secretário de Estado de Cultura
Secretário Adjunto
Superintendente do SLMG
Assessor Editorial
Projeto Gráfico e Direção de Arte
Conselho Editorial

Equipe de Apoio
Estagiárias
Jornalista Responsável

Aécio Neves da Cunha
Paulo Brant
Estevão Fiúza
Jaime Prado Gouvêa
Fabrício Marques
Plínio Fernandes – Traço Leal
Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza,
Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques
Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, José Augusto Silva
Geizita Mendes, Mariana Novaes, Mariana Piastrelli
Antônia Cristina De Filippo – Reg. Prof. 3590/MG

**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

Inéditos

Ana Martins Marques

Juventude

Nós encontramos na rua
uma velha fileira
de cadeiras de cinema
levamos para casa
passamos todo o dia
sentados
bebendo & fumando
assistindo passar
um dia qualquer.

A idade madura

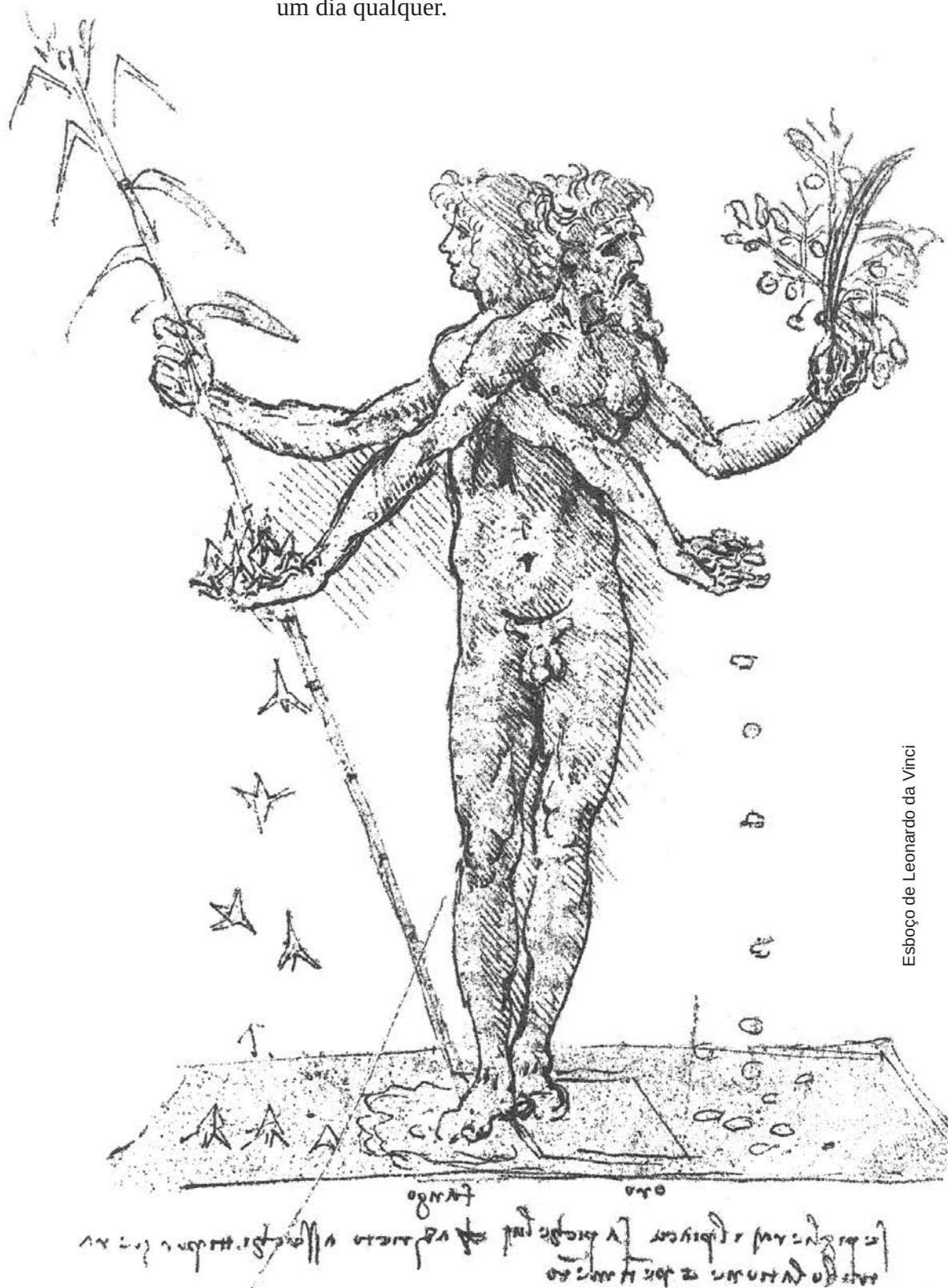
Toda a tarde
a minha mãe e eu
caminhando lado a lado
testando reciprocamente
os passos e os óculos
e avaliando em silêncio
o que restou.

Infância

A vizinha plantava flores dobradas
rosas camélias lírios mal-me-queres
ela preparava o sossego das roseiras
e guiava as trepadeiras
cegas
pela mão
as unhas ficam cheias de terra
por mais que se lave
ela dizia
com as unhas cheias de terra
nós nos sentávamos nos degraus
verdes de musgo
ela espremia nas mãos
alecrim tomilho manjeriço sálvia
e como uma enfermeira
aproximava de nós as mãos fechadas
para que cheirássemos.

Velhice

Ela já ouviu
dizem que já foi bonita
e também
o corpo não acompanha
e ainda
uma hora cansa
à noite
sob a luz sem tempo do supermercado
no setor de hortaliças
ela arranca um ramo qualquer
espreme nas mãos
e cheira.



Esboço de Leonardo da Vinci

A POESIA SEM ANCORADOURO DE ANA MARTINS MARQUES

Jardel Dias Cavalcanti

“Nada se edifica sobre a pedra, tudo sobre a areia, mas nosso dever é edificar como se fora pedra e areia.” (Jorge L. Borges)

Uma das principais características notáveis no livro *A vida submarina*, de Ana Martins Marques (Ed. Scriptum, Belo Horizonte, 2009), vencedor do Prêmio Cidade de Belo Horizonte, é que a sua poesia é o resultado de uma dupla reflexão entre o sentido do processo poético e o sentido do existir. No cerne destas duas questões nota-se a ideia da impossibilidade de redenção de um pelo outro. A poesia não salva a vida e a vida não salva a poesia.

No entanto, a consciência dessa impossibilidade é o que gera o caráter dessa poesia e define a voz própria desta poetisa. Poesia sem ancoradouro, a sua leitura parece deixar para nós mais os resquícios de uma ferrugem na âncora do que a possibilidade de estabelecimento de um terreno seguro onde possamos vir a nos fixar.

O livro divide-se em sete partes, cada qual com um título e propósitos bem claros sobre a temática estabelecida para elas, embora quase todos os poemas pensem a si mesmos e à vida como uma impossibilidade. Da desilusão dos “navios que não têm mais porque partir”, até o amor, pensado como uma “batata quente” que não pode ser suportável por muito tempo na nossa mão, os poemas se fazem como pequenos desastres que a existência insiste em revelar e a constituição da poesia enquanto linguagem não consegue sanar.

Eis a riqueza desse livro, enunciar na própria linguagem que a constitui a ideia de que expressar a experiência é algo fadado ao fracasso, como a própria experiência o é. A ideia da vida como algo estéril contaminando a poesia se constitui como um traço moderno, desde *A terra desolada* de T.

S. Eliot, passando pela desfiguração do eu em Pirandello e chegando à inanição de Beckett. A poesia apostou em si mesma, como problema da linguagem, para deixar à existência apenas o enunciado de seu fiasco.

Podemos pensar no poema “Álbum”, nesse sentido, como metáfora da relação arte-vida ou eu-outro, que se esclarece como um encontro impossível, pois “nunca estivemos juntos numa fotografia”. Sobrando apenas o diário (“dia 11, tarde”), poema que é ao mesmo tempo arte e destino de quem quer ou está condenado a “viver/ enfim/ na casa vazia”.

O poema é também metáfora da vida, representados, ambos (poesia e vida), como uma espécie de relógio defeituoso que hora se atrasa, hora se adianta, com ponteiros dos segundos e das horas tendo tempos diferentes.

Como no poema “Lição de casa”, a poesia, e não só a vida, é esse destemperado que deve ser evitado: “se os professores soubessem/ dos riscos/ não mandavam escolares/ escreverem poesia./ Ao contrário/ nos livros de poesia/ deveria estar escrito:/ não tente fazer em casa.”

As razões do perigo da poesia (que Platão bem conhecia) são várias: “O poema cerze/ o que não tem reparo”, peixes “no poema/ morrem sem água/ na primeira estrofe”, “palavra por palavra/ o poema circunscreve seu vazio”. “Porque chegam quase à beira do abismo/ cuidado ao chegar à borda do poema”. Abominável em sua existência “o poema quer ver em tudo que é branco/ uma lição de esgrima”.

Abusando da metáfora das “flores do mal”, tal qual Baudelaire queria sua arte, em *A vida submarina* a poesia seria “minha insônia velada por umas flores feias”. E a poesia de Ana Marques é como o desejo, um sonho que já anuncia sua decepcionante impossibilidade de realização. Na impossibilidade da realização, “a espera é a flor que eu consigo”, pois “a viagem da espera/ é sem retorno”.

Vale ler o poema “Buenos Aires”, como exemplo dessa constante impossibilidade que a poesia de Ana Marques enuncia:

Buenos Aires

Das longas avenidas que inventamos
sem nunca percorrer
senão com a boca suja de palavras
alguma ficará
para cenário
quando
numa noite
- mas não nesta-
um de nós deixar o outro
para sempre.

O poeta seria essa espécie de pessoa que faz do seu ofício um trabalho destinado ao nada: “Trabalho dias seguidos/ uma morte que não entendo”. “Na noite do poema/ outra noite/ se anuncia”. Uma espécie de

morte dupla, primeiro a do existir e, em seguida, a da insanidade inútil do escrever poesia como tentativa de redenção da “vida perdida”, ou como queria Marcel Proust, do “temps perdue”.

O livro como um todo não deixa espaço para um positivo aceno em direção à vida ou à arte da poesia como ferramenta de entendimento da existência: “Com que mapas desvendar/ um continente/ que falta?” E se a vida se anuncia em seu atraente calor, é do outro lado, longe do meu alcance, que ele existe: “penso em teu sexo/ quente/ calado/ em outra cama.”

O poema “Horóscopo” nos fala do clamor da existência que vive de ser e não ser ao mesmo tempo, anúncio e decepção, talvez a utopia da poesia como “a fera que te habita”, mas possibilidade apenas anunciada, pois desde sempre condenada à irrealização:

Há duas ou três promessas
espreitando o dia.
Indício de visitas
e incêndios.
Saúde, mas nenhuma alegria.
Distrações e alegrias no trabalho.
No amor talvez não seja bem isso.
Indiferença não é uma saída nessa hora.
Família e dívidas preocupam.
Os astros continuam rodando à toa.
Impossível domar
a fera que te habita
o signo inexato.

Mesmo em poemas de evidente prosaísmo, absolutamente proposital, Ana Marques consegue imprimir seu desdém pela vida, preferindo o recolhimento melancólico que toma vários de seus poemas: “Todo mundo fica irritado quando digo/ que novamente não vou à praia/.../ empresto a máquina para as crianças e peço/ fotografias do mar.” (no poema “dia 13, manhã”). Ou “hoje é a chuva/ que lava os pratos” (no poema “dia 18”).

Uma voz melancólica que visita Penélope, os poemas são como a noite que “esquece”, “esgarça”, de “perdas” e “falhas”, com a “fidelidade por um fio”.

Um dos poemas que melhor exhibe esse drama moderno do fim da possibilidade de transcendência, mesmo na cultura, é o poema “Porta”.

a porta
como toda fronteira
é apenas para se atravessar
rapidamente ela já não serve mais
um corpo a corpo

e já se está do outro lado
dela nascem o fora e o dentro
ela que é seu vazio

No entanto, a poesia não pode deixar de existir apesar de sua fugaz possibilidade de brilho. Último brilho na noite cega, é de onde ainda se pode enxergar um pouco mais, já que cada verso nos serve como “Lanternas”: na noite/ aceso/ o poema se consome.”

O poema que dá título ao livro, “A vida submarina”, resume o traçado todo do livro, com poemas que são das entranhas do obscuro mar, “submarinos”, “espuma, como uma Vênus ainda sem beleza”, “calcária e dura”, onde “pensamentos guiam-se pela noite do Oceano, uma noite maior que a noite”. A consequência é a poetisa oferecer ao outro (leitor?) apenas “meu silêncio”, “meu alheamento”, “minha recusa de promessa”.

O poema se encerra com uma das mais belas imagens do livro, retrato da poeta em dó maior dando seu recado:

Quem atribui ao mar
a culpa pela solidão dos corais
pelas vidas imperfeitas
dos peixes habituados ao abismo,
monstros quietos
só de sal silêncio e sono?
eu precisava te dizer,
enquanto palavras ainda resistem,
antes de se tornarem moluscos
nas espinhas da noite,
antes de se perderem de vez
no esplendor da vida
submarina

Ana Marques produz neste livro uma equação rara, como anotou na orelha do livro Murilo Marcondes, professor de literatura da USP, “a elaboração dos poemas é concomitante à reflexão sobre o vivido, e nesse estreitamento entre linguagem e experiência talvez resida a maior força deste ótimo livro, em que os poemas, sempre muito sentidos, são também “`lugar para pensar`”.



A vida submarina – Ana Martins Marques
Editora Scriptum

JARDEL DIAS CAVALCANTI

Mestre e Doutor em História da Arte pela Unicamp, é professor História da Arte e Crítica de Arte do curso de Artes Visuais da UEL, de Londrina, Paraná, e colunista do site Digestivo Cultural.



Bazin, sua mulher e o papagaio

O cinema epifânico e sagrado de André Bazin

Depoimento de Alain Bergala a Mário Alves Coutinho

André Bazin (1918–1958) viveu somente quarenta anos, nunca dirigiu um filme – a única exceção foi um documentário sobre igrejas francesas, que nunca mostrou a ninguém –, e escreveu críticas e ensaios sobre o cinema em muitos e variados jornais e revistas francesas durante as décadas de 40 e 50 do século passado. Em abril de 1951, fundou a celebrada revista “Cahiers du Cinema”, e foi seu primeiro redator-chefe: em grande parte devido a isso, pode ser dito, sem medo de errar, que influenciou o cinema mundial como nenhum outro crítico, ensaísta ou teórico, pois explicou e defendeu o neo-realismo e está na origem da Nouvelle Vague francesa, criada por discípulos e amigos. Embora não tenha tido tempo de escrever um livro no qual organizasse seu pensamento exaustivamente, seus escritos estão repletos de ideias e teorias que foram aproveitadas e desenvolvidas por outros, como Gilles Deleuze, que usa as teorias de Bazin (mesmo que, às vezes, para contraditá-las) quase a cada página de “Cinema 1: a imagem-movimento” e em “Cinema 2: a imagem-tempo”. Os livros de Bazin sobre Orson Welles, Charles Chaplin, Jean Renoir e mesmo a série de quatro volumes “Qu’est-ce que le cinéma” – parcialmente traduzidos no Brasil, pela editora Brasiliense, com o título de “O cinema”, já esgotado – foram quase todos eles publicados postumamente, organizados por seus discípulos (principalmente François Truffaut, mas também Jean-Luc Godard, Jacques Rivette e Eric Rohmer).

Alain Bergala, crítico, ensaísta, redator-chefe e editor do “Cahiers du Cinéma” por algum tempo, professor universitário (atualmente na Sorbonne Nouvelle, Paris III), realizador de filmes documentários e de ficção – uma das fitas que realizou foi “I fioretti de Pier Paolo Pasolini” – tem uma notável identificação com André Bazin, a começar pelas iniciais (AB) de seus nomes. Além de autoridade em Jean-Luc Godard (escreveu vários livros sobre esse diretor), editou os dois alentados volumes que reuniram escritos teóricos, entrevistas e textos variados do cineasta francês (“Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Volumes I e II”). Nesta entrevista, realizada numa de suas vindas a Belo Horizonte, Bergala se estende sobre o maior dos teóricos realistas do cinema, aquele que foi capaz de falar tão apropriadamente da aptidão primária do cinema para filmar o sagrado e o epifânico. Sem que estes dois conceitos tivessem, necessariamente, ou primariamente, um sentido religioso, como se lerá a seguir.

Mário Alves Coutinho: Alain Bergala, qual é a importância, para você, da teoria realista baziniana do cinema?

Alain Bergala: A ideia mais importante de André Bazin para o cinema é o fato de que o cinema não é feito para reconstruir o real, mas, antes de tudo, para ver o real. Na verdade, o que diz Bazin é que a câmera é praticamente o suficiente para que o real nos apareça. O mais importante na teoria de Bazin é a ideia da epifania. É a ideia de que, graças a invenção do cinema, da câmera, podemos ter epifanias do real, do real o mais comum. A ideia mais importante em Bazin é que tudo quando a câmera filma pode ser modulado em epifania.

Usando o significado literal da palavra epifania, tratar-se-ia então da aparição ou da manifestação de Deus no mundo? Ou então, figurativamente, a aparição do significado, ou de algo muito importante no mundo?

Eu não diria Deus, Bazin talvez pensasse que era Deus, mas eu não... Mas que o mundo não é simplesmente qualquer coisa sem vida, não é a pobre realidade, que existe uma presença do mundo que o cinema pode, às vezes, captar. É verdade que a tendência do cinema atual é captar cada vez menos isso. A tendência do cinema moderno é mais a de reconstruir o mundo. Para Bazin, o importante era apoderar-se do mundo. A palavra mais conveniente talvez fosse que Bazin sonhava com um cinema que se apoderasse do mundo. Mas mesmo no cinema digital existem capacidades epifânicas. Uma outra capacidade, obviamente. É claro que depende de quem se serve deste cinema digital, e como, mas o cinema industrial, hoje, está do outro lado, se interessa pela realidade composta, reconstruída. No entanto, existem cineastas asiáticos, sobretudo de Taiwan, coreanos, e também americanos, que partem sempre do cinema ontológico. Bazin já dizia que o cinema ontológico não para nunca, mesmo quando o outro cinema é majoritário. Existem sempre novos cineastas que, mesmo sendo minoritários, têm o desejo ou o gosto do cinema, que seria um cinema ontológico.

Rossellini disse certa vez que amava a realidade, toda a realidade. Bazin poderia ter dito isto, pois ele conhecia e se interessava pela geologia, pelos minerais, pelos animais, talvez ele amasse também o mundo. Você acha que esse amor tem um sentido na sua teoria?

O filme que talvez seja o mais baziniano, deste ponto de vista, é *O santo dos pobresinhos*, sobre São Francisco de Assis. Não é por acaso que Bazin gostava muito de *Ladrões de bicicleta*, também. Como no filme sobre São Francisco, a realidade não é hierarquizada, não existem coisas que seriam aprazíveis e outras que o seriam menos. É a famosa ideia, muito importante, do vestido sem costura da realidade. Para Bazin, a realidade seria um tecido contínuo, e como para São Francisco de Assis, tudo é igual, a tudo é dispensado a mesma atenção, a mesma atenção cinematográfica.

Então, você diria que a teoria baziniana é franciscana?

Um pouco. Em todo caso, mais franciscana do que qualquer outra coisa.

Do que sartriana, por exemplo?

Sim. Profundamente. O que Bazin amava tinha muito do franciscanismo, penso eu. Sua verdadeira concepção do que era o sagrado no mundo, era franciscana. Tudo pode ser sagrado. Não que tudo seja sagrado, mas pode ser sagrado. O problema é a diferença... Em Rossellini, em *O santo dos pobresinhos*, tudo é sagrado. E depois vieram os filmes onde o sagrado chega de repente, de uma vez, no vulcão em Stromboli, o final de *Viagem à Itália*. Ali, o sagrado é algo mais profundo. O sagrado vem fazer um corte na realidade: é um momento que não é da mesma natureza que os outros. E isso não é franciscano, essa ideia de que pode haver um corte na realidade, mas é assim mesmo um grande momento na obra de Rossellini.

O que Bazin pensou e escreveu e não foi escrito nem pensado por nenhum outro teórico?

Para mim é simples: Bazin foi aquele que primeiro pensou o cinema de uma maneira global. Antes dele, várias pessoas disseram coisas interessantes, inteligentes sobre o cinema, mas o primeiro que teve uma ideia total do cinema foi ele. Foi o primeiro a estabelecer categorias, o primeiro que disse, veja, de um lado existe este cinema, do outro lado, este outro cinema... A importância enorme de Bazin vem do fato de que ele tentou ver se o cinema tinha história, se o cinema evoluía e em direção a que ele evoluía. E isto ninguém fez antes dele, desta maneira. Ele analisou o passado para prever o futuro. Estou seguro de que se não tivesse havido Bazin, não teria havido Deleuze, por exemplo. Bazin permitiu que os intelectuais tentassem pensar o cinema completamente, de uma maneira estruturada. O que é realmente belo em Bazin é que ele jamais teve tempo para escrever um livro, onde teria organizado seu pensamento, e, no entanto, quando lemos Bazin, vemos muito bem que é um verdadeiro pensamento global sobre o cinema, não como antes, e com outros teóricos, pensamentos que apareciam em pedaços, algumas ideias, coisas assim. Isso é o mais importante. Em segundo lugar, o que é também importante em Bazin é que seu pensamento não se especializou. Ainda que ele tivesse a cultura filosófica, a cultura literária, a verdadeira

cultura, Bazin pensou – e ninguém fez melhor do que ele – o cinema, simplesmente vendo um filme. Ele não tinha necessidade de um ferramental teórico exterior ao cinema. Não tinha necessidade de se apoiar em algo, mesmo que tivesse o background filosófico, linguístico. Ele achava que era preciso pensar o cinema por ele mesmo, sem recorrer a modelos que viriam de um outro domínio do pensamento. Atualmente, na França, é evidente que a reflexão sobre o cinema está totalmente entregue à filosofia...

...depois de Deleuze...

Sim, depois de Deleuze é a filosofia que se tornou a única maneira de pensar o cinema. Eu, pessoalmente, digo aos meus alunos, é preciso que vocês conheçam o maior número de filmes possíveis, mas quando pensarem o cinema, pensem-no vocês mesmos. Olhem os filmes, tentem compreender, resgatar as ideias, isso é mais importante que conhecer tudo sobre a obra, e para isso Bazin é muito mais libertador que outros pensadores do cinema. Se lermos Bazin, somos obrigados a pensar o cinema diretamente. Pedagogicamente, devo dizê-lo, seu pensamento é totalmente exemplar, e não foi ultrapassado. Digo para meus alunos: façam como Bazin, não pensem que é preciso aplicar as ideias, é preciso encontrá-las. E a maneira de encontrá-las é olhando.

No seu caso especial, se a gente fosse dizer qual a origem do seu pensamento no cinema, a gente poderia dizer que é o pensamento de André Bazin?

Para mim, não existe nenhuma dúvida: evidentemente seria Bazin. Isso, depois de ter lido tudo que foi inventado como pensamento no cinema. Antes de qualquer coisa, Bazin nunca foi ultrapassado, o que é extraordinário, pois esse homem morreu tem muito tempo, e, com o seu pensamento, podemos pensar o cinema de hoje, quer dizer, não se trata de uma ferramenta nula. Ele pensou tudo isso na década de 50, tem mais de cinquenta anos, e atualmente podemos muito bem fazer um balanço sobre como está o cinema a partir de suas ideias. Uma outra coisa que gosto muito em Bazin é que ele é acessível: para ler Bazin, não temos necessidade de uma cultura... outra...

...universitária...

Sim, universitária... O que é menos válido em relação a Deleuze, é mais difícil, ou até mesmo Rancière e outras pessoas que escrevem hoje, é preciso ter um conhecimento anterior e específico de conceitos, etc. Bazin é imediato. Além de ter o pensamento mais vigoroso. Se não tivesse havido o pensamento de Bazin, Deleuze talvez não tivesse a possibilidade de pensar o cinema como ele o fez. Mesmo se ele por vezes foge da teoria baziniana, não haveria Deleuze sem o pensamento de Bazin.

Numa de suas respostas, você disse que Bazin se perguntava se a história do cinema tinha um sentido. Godard fez esta mesma pergunta

e sua resposta forma seu História(s) do cinema. Às vezes Godard é baziniano, mas outras vezes ele discute com Bazin, como no texto “Montage, mon beau souci”...

O que é muito importante em Godard é que ele conhece o pensamento baziniano de cor. Ele sabe que Bazin é contraditório em certas coisas. Para Bazin, pode-se estar do lado do cinema da revelação, mas depois, do lado do cinema da montagem, da construção. Godard, desde o começo, disse que “Bazin dizia que a gente não pode, mas eu quero assim mesmo tentar. Quero tentar fazer os dois cinemas ao mesmo tempo”. Ao mesmo tempo o cinema da epifania, e o cinema do enquadramento voluntário, da forma, etc. É por isso que o cinema de Godard é importante para pensar o cinema, ele é o único, quer dizer, praticamente o único, que tentou fazer cinema a partir de duas postulações contraditórias. O que é importante de dizer é que Godard, durante toda sua carreira, dialogou com Bazin. No fundo, Godard é baziniano; ele disse uma certa vez, finalmente, que o mais importante no cinema não é o estilo, mas a relação com a realidade. E esta é frase mais baziniana que qualquer um pode dizer.

O que Bazin pensou e escreveu influenciou realmente o cinema moderno? Como?

Sim, acho que os jovens da Nouvelle Vague, quando estiveram com ele no “Cahiers du Cinema”, entenderam muito bem o que era, para Bazin, a vocação do cinema. Eles ficaram impregnados por esse pensamento. Não penso que eles se disseram “vamos fazer um cinema baziniano”, mas estavam tão impregnados pelo pensamento de Bazin que foi o que efetivamente fizeram, sobretudo Rivette, um cinema que estava visceralmente ligado a Bazin. O que foi normal, pois ele era o mestre deles, ele era aquele que eles admiravam mais, trabalhavam com ele... Ouvir falar Bazin, isso devia ser formidável. Não que todos foram influenciados da mesma maneira por Bazin, o que é menos o caso dos cineastas da “rive gauche”, como Chris Marker, por exemplo. Eles foram menos influenciados por Bazin. Foram influenciados também pela teoria construtivista, teoria russa, não foram levados da mesma maneira pelo bazinismo.

Exagerando um pouco: o neo-realismo originou Bazin, ou foi criado para provar sua teoria sobre o realismo ontológico do cinema?

O neo-realismo foi uma outra história. Foi um fruto da guerra, no sentido de que, depois da guerra, sobretudo quando se descobriu os campos de concentração, de um golpe ficou obscuro constituir um mundo que não devia grande coisa ao verdadeiro mundo, pois isso tinha levado à catástrofe: a negação da realidade tinha levado à catástrofe. Depois disso, alguns cineastas disseram, não podemos fazer este cinema, este cinema do artifício, é preciso partir da realidade, das pessoas comuns, de corpos comuns, e esse gesto, não se pode negar, foi um gesto histórico, político, e que Bazin vai analisar em seguida, dizendo que a verdadeira vocação do cinema é essa, os irmãos Lumière, certamente o cinema neo-realista. Então, para mim, a ordem é história, neo-realismo e Bazin, que está em sincronia com tudo isso, e que entendeu imediatamente o que estava se passando.

Bazin foi o traço de união da Nouvelle Vague: ele influenciou quem escrevia no “Cahiers du Cinema”, tanto quando lá escreviam, quanto quando começaram a filmar, mas era amigo e escreveu sobre os primeiros curtas-metragens e filmes dos cineastas da “rive gauche”. Aliás, ele era amigo de vários deles, tendo inclusive trabalhado com e influenciado Chris Marker, que inicialmente era um homem do teatro, tendo mudado seu campo de atuação devido a André Bazin...

Certamente. É também político no sentido de que Bazin era muito mais político do que os jovens redatores do “Cahiers du Cinéma”...

Ele era socialista...

Sim. Ele foi um puro produto da guerra, do pós-guerra. Bazin pensava que devia haver uma ação de educação popular para que uma guerra tão atroz nunca se reproduzisse. E Bazin, que era um militante, e que ia falar nas usinas, etc., logo se deu conta de que com pessoas como Chris Marker ele podia construir alguma coisa. A questão é complicada, pois ao mesmo tempo, Bazin estava mais imediatamente relacionado com o cinema da Nouvelle Vague (Grupo “Cahiers du Cinema”), que era muito mais o cinema com o qual ele sonhava, mas ele tinha uma aliança com o pessoal da “rive gauche”, mais até que uma aliança, pois na sua reflexão sobre a realidade, Chris Marker é extremamente próximo de Godard. Enfim, depois de Godard, bem mais tarde, ele fez mais ou menos a mesma coisa. Mas Bazin era, digamos, amigo das pessoas que escreviam no “Cahiers du Cinema”. O fato de que ele adotou Truffaut e ensinou tudo a ele etc, esse aspecto pedagógico, foi mais fácil para sua relação com o pessoal do “Cahiers du Cinéma”. Os outros já estavam mais constituídos, intelectualmente, eram mais sólidos. As pessoas do “Cahiers” eram menos maduras e, imediatamente, Bazin teve a vontade de ser o pai deles, ou o tio, para lhes ensinar tudo.

É interessante notar que Bazin era mais identificado politicamente e ideologicamente, talvez, com os cineastas da “rive gauche”, mas

ele era mais identificado, cinematograficamente, com os cineastas dos “Cahiers”, pelo seu amor e dedicação ao cinema, e que talvez estivessem mais à direita, exceto Rivette...

Rivette nunca foi de direita, ele sempre pensou à esquerda. É complicado dizer que eles eram de direita, pois Truffaut, por exemplo, muito cedo assinou o manifesto dos 121...

E Godard, não...

Exatamente. É por isso que ele quis fazer “O pequeno soldado”. Ele não assinou. Mas Godard não estava seguro dele próprio, do que ele pensava. Truffaut não era político, mas assinou o manifesto, o que foi estranho. Nesta questão, ele sentiu que era preciso estar do lado da tese da Argélia argelina. Ele teve uma intuição disso. E também ele deve ter percebido que as pessoas que assinaram aquele manifesto, ele queria ser daquela família, também. Mesmo se ele era o menos político, foi o único a assinar.

A relação de Bazin com as duas Nouvelles Vagues, se podemos chamá-las assim, mostra a amplitude do seu pensamento e da sua atuação...

Certamente. O momento histórico em que Bazin começou a pensar o cinema, é o momento, na França, onde se podia ser ao mesmo tempo católico, acreditar em Deus e estar com os marxistas...

E trabalhar com os comunistas, que naquela época eram basicamente estalinistas...

Exatamente. Bazin tinha um desígnio mais amplo do que a clivagem estritamente política. Para ele, o que o interessava era o que podia, segundo seu pensamento, melhorar um pouco o saber da humanidade. Para ele, a questão da humanidade é que era importante. Pouco importava para ele se as pessoas com as quais trabalhava eram católicos ou comunistas, para ele não se tratava de ser exclusivo, será que eles fazem um bom trabalho, será que o trabalho que eles fazem é positivo para a educação popular, ele trabalhava com todo mundo. Acho isso formidável em Bazin, ele escrevia tanto numa revista jesuítica muito, muito intelectual, quanto nos “Cahiers du Cinema”, e escrevia também no jornal mais popular da França, todos os dias, quer dizer, Bazin nunca dizia “neste jornal, escreve-se dez linhas, isto não é para mim”, tudo era bom para fazer avançar a história.

Alain Bergala, durante a entrevista



Ele escreveu na revista “Esprit”, católica, na “Temps modernes”, de Jean-Paul Sartre...

Isso mesmo. Ele não tinha nenhum sectarismo. Ele podia estar com Sartre ou com os espiritualistas. Exceto nesse momento, na história da França, isso não teve mais possibilidade de existir. Esse foi um momento formidável, quando houve uma crença de que pensar, ajudar a pensar, era o mais importante.

Talvez isso só tenha sido possível devido à resistência, não? Lá, foi possível unir, contra a ocupação alemã, marxistas, socialistas, alguns católicos, a direita nacionalista...

Certamente. Havia pessoas que vinham de ambientes completamente diferentes. Se não tivesse havido a guerra da resistência, esse trabalho não teria sido possível. Isso marcou Bazin muito, ele vem daí. O que é formidável é que Bazin compreendeu, neste momento, que o cinema era uma coisa muito importante, tão importante quanto a literatura, a filosofia... Bazin tinha o gosto do cinema, então ele se serviu dessa situação histórica para fazer avançar o pensamento sobre o cinema.

Num determinado momento, a propósito da vanguarda francesa, acho, ele disse que tudo que afastava o público do cinema não era bom, ou qualquer coisa neste sentido...

Bazin tinha capacidade de pensar todo o cinema, tanto o cinema popular de *Ladrões de bicicleta*, ou então, ao contrário, de filmes extremamente aguçados, que muito poucas pessoas viam. Para ele o cinema era um conjunto onde era necessário tudo compreender. Não se devia separar o cinema americano do cinema de autor, mesmo que Bazin tenha resistido, mais que os jovens escritores dos “Cahiers”, a Hitchcock. Depois ele chegou até eles, mas mesmo aí ele disse, “depois de tudo, eles exageram”. Mas Bazin tinha dificuldade de compreender Hitchcock. Ele teria mesmo perguntado: “poderiam me explicar porque vocês acham que Hitchcock é tão importante quanto Rossellini”? Mas como era muito honesto intelectualmente, tentou compreender e, finalmente, compreendeu.

Poder-se-ia dizer que ele teria sido o Moisés da Nouvelle Vague, aquele que se bateu por um cinema realista, tratando de assuntos atuais, mas que não chegou a ver a terra prometida?

Realmente, ele não viu a terra prometida, mas ele a preparou, ele a anunciou. Se lermos todo Bazin, por exemplo, o texto sobre a “Evolução da linguagem cinematográfica”, mesmo se o texto pare no momento em que ele o escreveu, sabemos muito bem para onde isso vai, quer dizer que vemos muito bem que a terra prometida já está pontilhada, já está no horizonte e, finalmente, isso é algo muito bonito: no dia em que Bazin morre, Truffaut filma *Os incompreendidos*.

Bazin morre no primeiro dia de filmagem de Os incompreendidos, não?

Exato. O que quer dizer que, mesmo se ele morre, está claro que todos os filmes que vão ser feitos imediatamente depois serão exatamente como se ele não estivesse morto, eles representam a continuidade de seu pensamento.

Na sua resposta anterior, você de alguma maneira já respondeu o que vou perguntar, mas tentando ser mais específico, você acha que ele amaria os filmes da Nouvelle Vague? Quais, exatamente? O que estou te propondo é perigoso, este seria quase um trabalho de ficção, um exercício de prospecção, mas de quais diretores e filmes Bazin gostaria realmente?

Sim este é um exercício perigoso, mas estou seguro que amaria os filmes de Rivette. Ele seria seu verdadeiro herdeiro, pois têm em comum o pensamento de Bazin: intervém-se o menos possível no real, encena-se uma ficção, mas o real deve ser os atores, o plano-sequência. Penso que talvez seja Rivette, no plano do cinema, o seu preferido. Godard teria colocado muitos problemas para ele, sobretudo acho que Bazin teria detestado o Godard militante, da época maoísta. Sobre esses filmes ele teria dito: “este jovem me traiu”... Acho que Bazin teria visto o que havia de formidavelmente epifânico em Godard, num plano de Godard existe o mundo, existem as coisas, depois ele manipula os planos na montagem, mas no apoderar-se da realidade, no plano, Bazin teria visto que Godard seria o mais forte.

E Truffaut?

O que Bazin teria amado em Truffaut, teria sido seu lado romanesco, seu lado literário, finalmente. Depois de tudo, Truffaut faz parte de uma grande tradição francesa, a boa literatura, Balzac, evidentemente, e todos os outros. Bazin teria reconhecido isso, teria visto isso logo.

E Rohmer?

Rohmer teria sido como Rivette. Para ele, Rohmer teria sido o cineasta mais baziniano, mas talvez Bazin tivesse dúvidas sobre a universalidade dos seus temas, talvez tivesse achado que era por demais um pequeno grupo, a classe social, talvez Bazin tivesse resistido ao fato de seus filmes serem por demais homogêneos, pequeno universo. Para ele, isso teria sido um pequeno defeito. Não acho que Bazin fosse grande admirador de Chabrol...

Como era a relação pessoal de Bazin com todo este pessoal do “Cahiers du Cinema” e da Nouvelle Vague?

Rohmer tinha a mesma idade que ele. A diferença era que para eles Bazin era da geração anterior, e como eles o respeitavam muito, não acredito que se tratava da camaradagem. Eles não iam comer e rir com André Bazin...

Nem mesmo com Rohmer?

Rohmer era um professor de literatura, muito intelectual. Além do mais, entre Rohmer e Bazin existe o mesmo percurso: Bazin deveria ter ensinado literatura na universidade, eles eram muito próximos, o percurso foi mais ou menos o mesmo, ainda que Rohmer fosse de direita. Com os jovens não era a mesma coisa, eles não tinham a mesma familiaridade, acho que eles não tinham familiaridade com Bazin, que sempre impôs certo respeito a eles. Godard conta que finalmente eles tinham medo de Bazin, pois quando escreviam, Bazin ia ler o que eles tinham escrito, um pouco como um professor... mesmo que Godard o admirasse muito. Não, penso que a relação entre eles e Bazin era uma relação de respeito, exceto com Truffaut...

... que era um pouco seu filho...

Exatamente. Mesmo com Rohmer, eles não eram camaradas...

Astruc era seu camarada?

Sim. Mas ele não estava nos “Cahiers”. Nos “Cahiers”, Rohmer era aquele que distribuía as más notas, que dizia “sua frase não está escrita em francês...”

Godard diz que tinha medo também de Rivette, pois era ele quem dizia quais filmes eram bons e que eles deveriam gostar...

Sim. Godard precisava que dissessem o que precisava e o que não podia ser feito, e imediatamente ele fazia o que não podia ser feito...

Qual foi, para Bazin, a importância de Rossellini?

Acho que ela foi decisiva. Penso que a teoria de Bazin vem, em grande parte, da recepção dos filmes de Rossellini. Acho que Rossellini foi para ele o melhor exemplo do deveria ser o cinema, mas ele não foi sectário sobre o neo-realismo: ele gostou de *A terra tremee*, do Visconti,

do De Sica, ele gostou de tudo que aconteceu na Itália naquele momento, inclusive os filmes menos bazinianos, gostaria de dizer. Mas a chave sobre a qual se constituiu o pensamento de Bazin, foi exatamente, antes de tudo, Rossellini e o texto onde escreve sobre Paisà (“O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação”). É o mais belo texto para compreender como Bazin colhe o cinema e como ele o analisa. O que ele fala das pedras separadas, isto é o foco principal do seu pensamento.

Em vários de seus textos, Bazin escrevia que esse realismo que ele defendia incluía a participação do espectador, engajava sua escolha, e o significado que ele dava à obra...

Exatamente. Ele compreendeu que a mutação importante não estava no filme, mas que aqueles filmes engajavam o espectador numa nova relação, uma relação inteligente. Esses filmes não eram fechados sobre eles mesmos, eles tinham necessidade do espectador para se constituírem. Evidentemente, Bazin pensava que se o filme era uma experiência que o espectador devia atravessar, ele envolvia o espectador, a pedagogia era o próprio filme, a pedagogia era o fato do próprio espectador ser capaz atravessar o filme. Essa talvez seja a coisa mais decisiva, para Bazin. Mas acho que Rossellini foi muito importante para Bazin também devido ao sagrado. Mesmo que Rossellini dissesse que era marxista e ateu...

Marxista?

Sim.

E ateu?

Marxista e ateu.

Ele não se dizia católico?

Católico em termos culturais. Mas ele dizia, não acredito em Deus. E Bazin, quando via seus filmes, deveria se dizer, “bem, ele diz o que quiser, mas...”. Mas acredito que se existiu uma pessoa sensível ao sagrado,

era ele. Mais que De Sica. O mundo é menos sagrado em De Sica que em Rossellini. Isso devia agradar muito a Bazin.

Mas você dizia que Rossellini era importante para Bazin também devido ao sagrado...

Sim. Rossellini era como Pasolini, eram pessoas que não acreditavam em Deus, no sentido de uma vida após a morte, mas para Rossellini, como para os grandes cineastas, se não existe a presença do sagrado no mundo, não podemos fazer cinema. O cinema consiste exatamente em captar essa dimensão do sagrado que existe no que filmamos. É necessário que exista o sagrado.

É muito engraçado o que você diz sobre Rossellini, pois fazendo pesquisas sobre o neo-realismo, li que Visconti, além de ser nobre (conde), marxista, comunista, homossexual, era católico... Qual foi a importância de Visconti para Bazin?

A terra treme foi muito importante para Bazin, pelo aspecto político. Visconti falava do povo italiano de uma maneira que ninguém falava, e ele fez esse povo falar seu dialeto... A questão que Visconti colocava para os “Cahiers”, e para Bazin, desde o começo, era o formalismo. A imagem cuidada demais, demasiadamente estética. Acrescentar a beleza ao mundo não é moral. O mundo é belo, mesmo se ele não é belo...

... mesmo se ele é feio...

... mesmo se ele é feio. Enquanto que, para Visconti, desde o início, desde *A terra treme*, é necessário que o mundo seja mais belo que a realidade. Rossellini é o contrário absoluto, ele nunca fez algo mais belo que o real, como Godard, aliás... Em Visconti existia realmente a estética. O que era interessante em Visconti é que às vezes o filme é mais forte que o estetismo. Por vezes, no filme, vemos demais o estetismo. Bazin viu isso logo.

Quanto a Rossellini e Godard: se eles fizessem um plano, e descobrissem depois que o plano ficou muito bonito, eles o recusavam?

Estou certo que sim, quanto a Godard. Eu o vi fazer isso. Godard, se o plano é demasiadamente belo, ele diz: “não o coloco no filme, ele vai estragar tudo”. Rossellini, desde o início, dizia: “se é muito bonito, não faço”. Mas isso não é totalmente verdadeiro... Em Stromboli existem planos de uma incrível beleza, mas não é uma beleza acadêmica... Não é nunca a beleza do belo enquadramento, Rossellini nunca aprendeu as regras do belo enquadramento, da composição. Isso não o impedia de fazer planos absolutamente magníficos, inclusive esteticamente. Estou pensando neste plano em Viagem à Itália, quando eles estão no terraço, e estão nas cadeiras, existem planos que são incrivelmente belos, mas eles não são alardeados. O que dava horror a Bazin é quando havia a etiqueta com os preços...

Qual era a importância de Fellini para Bazin? Ele escreveu três ou quatro vezes sobre Fellini, e sempre muito positivamente...

O que é difícil saber é o que Bazin teria pensado dos seus filmes quando Fellini tornou-se Fellini... Quando Fellini começou a ter um sistema, a imaginar segundo este sistema e a desenvolver isto... Mas os filmes dos quais Bazin fala são obras que ainda podemos ver como realistas. E Bazin não teve o tempo de ver o que estes filmes preparavam como modo de representação. A priori, acho que minhas desconfianças com relação ao cinema de Fellini, Bazin as teria compartilhado um pouco. Bazin amava o que era seco e austero. O lado barroco, profuso, de Fellini, não agradaria Bazin. Mas no momento em que ele escreveu sobre Fellini, finalmente, para Bazin, essa era uma outra maneira de aproximar-se da realidade, poeticamente.

Qual foi a importância de Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, seu roteirista, para Bazin?

Penso que Bazin compreendeu imediatamente a ideia de que um filme podia contar um dia na vida de uma pessoa comum sem que houvesse dramatização. Que sua jornada pudesse ser um filme possível. Isso diz muita coisa a Bazin. É isso, por exemplo, que faz de *Umberto D* e *Ladrões de bicicleta* grandes filmes. A ideia mesma que isso poderia ser feito agradou muito a Bazin. Para ele, a realidade não devia ser dramatizada, todos os momentos de um dia são interessantes, se eles são bem filmados, é a famosa história da empregada, que acorda e vai fazer o café. Evidentemente isso é o contrário do cinema narrativo forte. Para Bazin, tudo merece nossa atenção, e se é bem filmado, tudo merece nosso amor. Podemos gostar de uma empregada que se levanta e faz café, pois esse é o ponto forte de De Sica. A igualdade dos eventos é De Sica. E De Sica, segundo meu ponto de vista, não foi amado como convinha nos “Cahiers”: acho que eles não tinham razão. Quando vemos hoje *Ladrões de bicicleta* percebemos que é um filme muito bom, assim como *Umberto D*. O que é sempre muito difícil no cinema é que o que os cineastas fazem depois age sobre a ideia do que eles faziam antes. Bazin conheceu apenas o começo.

Qual é a influência do neo-realismo na Nouvelle Vague? Ela existe?

Ela existe mais como forma do que como conteúdo, pois a Nouvelle Vague, apesar de tudo, filmou coisas menos interessantes que o neo-realismo.

Eles filmaram a classe social que era a deles, diretores.

Godard disse que “filmávamos o que conhecíamos”. As pessoas que

conhecíamos eram pessoas como nós, cultos, pequeno-burgueses, enquanto que o neo-realismo quis filmar o que nunca tinha sido filmado.

Mas de outro ponto de vista, a Nouvelle Vague foi um avanço...

Certamente. Um pouco depois, Pasolini dirá que “o povo desapareceu, a cultura popular desapareceu, e todos se transformaram em pequeno-burgueses”. Isso ele disse durante os anos 70. Filmando o pequeno universo deles, na Nouvelle Vague, eles filmaram aquilo para o qual a sociedade se encaminhava. Depois, foram creditados por isso. Mas a situação histórica do pós-guerra é mais pesada e interessante do que o que aconteceu depois.

Gostaria de perguntar uma questão que me intriga: como pode ser que Godard, que ama o cinema do acaso e detesta o cinema do controle, e Bazin também, podem gostar de Hitchcock, que é o máximo do controle, que era um homem que queria controlar tudo e que dizia que quando terminava um roteiro, o filme estava pronto? Ele detestava as filmagens... Bazin não gostava tanto de Hitchcock, mas gostava muito de Welles, que também gostava de controlar tudo...

E que fazia um cinema da maestria, do domínio. Certamente. Salvo que eles amaram muito Hitchcock porque ele fazia o cinema mais diferente do deles, a ideia era que aquele homem tinha o cérebro mais potente para o controle do universo, Godard chegou a dizer. Ele controlou tudo, ele era um paranoico absoluto nos seus filmes. Eles eram incapazes de fazer isso, eles não tinham o desejo. Para eles, digamos, Hitchcock era o exemplo perfeito da potência do cinema, mesmo que eles não quisessem exercer sua profissão desta maneira. Havia também a ideia, muito importante para os “Cahiers”, que se podia fazer um cinema para o mundo inteiro, e ser um autor, como um escritor. Mesmo que as aparências, os objetos, sejam universais, cada um via em cada filme de Hitchcock alguém que tinha obsessões, temas, que tratava de novo das mesmas coisas, quer dizer, um autor. A mistura do aspecto autor e do aspecto grande público fascinou-os totalmente. Todos eles tomaram coisas de Hitchcock, apesar de tudo. Mesmo se era o cinema ao contrário do que eles podiam fazer, todos se serviram de Hitchcock, à maneira deles. Existe uma tese que poderia ser feita, tomando como exemplo Truffaut, Rivette e Godard, etc, e olhar o que eles usaram de Rossellini e o que usaram de Hitchcock. Eles herdaram as mesmas coisas. Mas o que fizeram dessa herança?

MÁRIO ALVES COUTINHO

é Doutor em Literatura Comparada pela UFMG, roteirista cinematográfico, tradutor, ensaísta e diretor de ensaios do programa “Cine Magazine”, da Rede Minas.

Inveja

Conto de Nelson de Oliveira

O Escritor Que Não Tinha Boas Ideias morria de inveja do Escritor Que Tinha Boas Ideias. O Escritor Que Não Tinha Boas Ideias morria de inveja do Escritor Que Tinha Boas Ideias porque ele, Escritor Que Tinha Boas Ideias, tinha boas ideias o tempo todo. O Escritor Que Não Tinha Boas Ideias morria de inveja do Escritor Que Tinha Boas Ideias porque as ideias dele, Escritor Que Tinha Boas Ideias, eram muito apreciadas pelos críticos literários, que, ao contrário, não apreciavam nem um pouco as ideias do Escritor Que Não Tinha Boas Ideias. O Escritor Que Não Tinha Boas Ideias não fazia sexo com regularidade. Por isso ele, Escritor Que Não Tinha Boas Ideias, morria de inveja do Escritor Que Tinha Boas Ideias, que, por ter boas ideias, todas muito apreciadas pelos críticos literários, tinha toda a pinta de que fazia sexo o tempo todo.

O Escritor Que Não Tinha Boas Ideias leu, na coluna do Crítico Literário Do Jornal Do Momento, que o Escritor Que Tinha Boas Ideias tinha boas ideias o tempo todo, e morreu de dor-de-cotovelo porque ele, Escritor Que Não Tinha Boas Ideias, apesar de se esforçar, não tinha boas ideias nunca, nem recebia atenções do Crítico Literário Do Jornal Do Momento nem dos demais críticos literários. O Crítico Literário Do Jornal Do Momento sempre dizia aos colegas detestar as ideias dele, Escritor Que Não Tinha Boas Ideias, por não serem nem um pouco parecidas com as ideias do Escritor Que Tinha Boas Ideias, que, diga-se de passagem, além de ter toda a pinta de que fazia sexo o tempo todo, também tinha boas ideias o tempo todo. O Crítico Literário Do Jornal Do Momento também tinha lá as suas ideias. Mas O Crítico Literário Do Jornal Do Momento não morria de inveja do Escritor Que Tinha Boas Ideias, porque achava que as ideias do Escritor Que Tinha Boas Ideias, apesar de serem muito boas, não eram tão boas quanto as dele, Crítico Literário Do Jornal Do Momento, caso contrário ele, Crítico Literário Do Jornal Do Momento, não teria dito em sua coluna que o Escritor Que Tinha Boas Ideias tinha boas ideias o tempo todo. O Crítico Literário Do

Jornal Do Momento tinha toda a pinta de que fazia sexo o tempo todo. O Crítico Literário Do Jornal Do Momento tinha toda a pinta de que fazia sexo com a Estagiária Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Crítico Literário Do Jornal Do Momento.

A Estagiária Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Crítico Literário Do Jornal Do Momento também achava que o Escritor Que Tinha Boas Ideias tinha boas ideias o tempo todo. A Estagiária Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Crítico Literário Do Jornal Do Momento também achava que o Escritor Que Tinha Boas Ideias, além de ter boas ideias o tempo todo, tinha toda a pinta de que fazia sexo o tempo todo. A Estagiária Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Crítico Literário Do Jornal Do Momento achava que as ideias dele, Crítico Literário Do Jornal Do Momento, apesar de serem muito boas não eram tão boas quanto as do Escritor Que Tinha Boas Ideias. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Diretor De Redação Do Jornal Do Momento, amiga íntima da Estagiária Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Crítico Literário Do Jornal Do Momento, também achava que as ideias dele, Crítico Literário Do Jornal Do Momento, apesar de serem muito boas não eram tão boas quanto as do Escritor Que Tinha Boas Ideias. A Estagiária Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Crítico Literário Do Jornal Do Momento morria de inveja da Diretora De Marketing Da Editora Do Momento. A Diretora De Marketing Da Editora Do Momento era a diretora de marketing da editora que publicava os livros do Escritor Que Tinha Boas Ideias. A Estagiária Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Crítico Literário Do Jornal Do Momento morria de inveja da Diretora De Marketing Da Editora Do Momento porque ela, Diretora De Marketing Da Editora Do Momento, tinha toda a pinta de que fazia sexo o tempo todo com o Escritor Que Tinha Boas Ideias. A Estagiária Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Crítico Literário Do Jornal Do Momento nem em um milhão de anos iria querer fazer sexo com o Escritor Que Não Tinha Boas Ideias.

NELSON DE OLIVEIRA

Nasceu em 1966, em Guaíra (SP). Escritor premiado diversas vezes e mestre em Letras pela USP, publicou, entre outros, *O oitavo dia da semana* (Travessa dos Editores, 2005).

HOW



HIGH THE MOON

Conto de Duílio Gomes

Ele tem os olhos redondos de um panda e todo o seu refulge como o brilho intenso do meio dia. É assim que ela o vê. Tendo sido casada com um atarracado jogador de futebol que lhe dava cascudos algumas vezes por semana sem nenhum motivo, Pepê rompeu o tédio dolorido do seu cotidiano como uma porta que se abre para um jardim transbordando de borboletas e luz aquilina.

Pepê percebeu que ele se instalara em sua vida com modéstia, mas uma modéstia parecida com êxtase. Ela agora quer se esquecer dos maus-tratos pelos quais passou nas mãos de Tonho, o Medonho, e procurar ser feliz de fato. Ela poderia dançar o resto da vida com uma dália vermelha na boca e os olhos cintilando como o céu da Jamaica. Não que ela tenha ido lá algum dia, mas sabe que a Jamaica (pura intuição feminina) é energia fragmentada circulando no ar e deixando as coxas das pessoas mais firmes, formosas. É assim como um sonho frio e pesado, às três horas da tarde, em uma rede pendurada entre dois pontos de luz.

Quando ela acordou, um susto: ele tinha sardas no rosto e seus cabelos eram dourados. Deu vontade de mordê-lo maciamente, lambendo aquela penugem adolescente com felicidade untuosa. Ela ficou, então, como uma vespa zunindo feliz à sua volta. Ele é o sol, ela o girassol, ele é a estrela-guia, ela o seu reflexo de celulóide, o milagre adornado de tatuagens e brilhos de espelho. Ele tem gosto de damasco e pitangas verdes mas de repente pode provocar um rompimento drástico com a realidade e a vida dela voltar a ser apagada e sem cor.

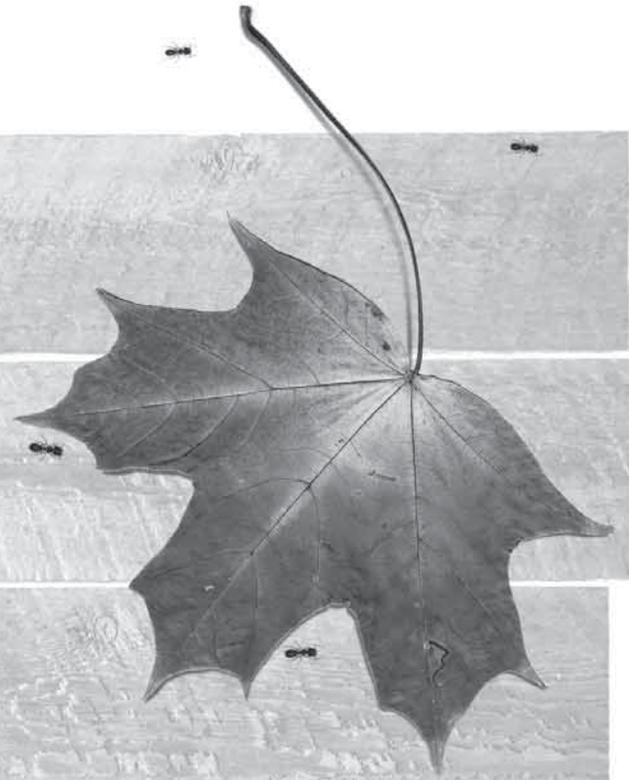
Vestiu, então, o seu robe de seda branca, pingou duas gotas de Chanel número 5 nos pulsos e colocou um disco de Ella Fitzgerald para tocar. *How high the moon* invadiu o ar em ondas sofisticadas de acordes de piano acompanhado de percussão e baixo acústico. O piano é de Oscar Peterson e a voz de Ella irradia energia concentrada, como uma garrafa térmica.

How high the moon é a coisa mais linda desta vida, ela pensou. É assim como um anjo musical, um arcanjo banhado pela luz da lua, ruflando as asas suingadamente. Encheu, então, um copo com gelo e uísque e o mundo ficou azul como o anjo e muito mais amplo à sua volta.

DÚLIO GOMES

é mineiro de Mariana e integrante da chamada Geração Suplemento, que surgiu com este jornal nos anos 1960. Contista diversas vezes premiado, escreveu, entre outros, os livros *O nascimento dos leões* e *Verde suicida*. Dirigiu o SLMG na década de 80.

Para Freitas Filho



Alícia Duarte Penna

Leio, releio e treleio *Lar*,
(em sua capa de sangue coagulado),
nunca todo o livro de uma vez,
e às vezes nem mesmo todo um poema,
mas um verso, ou só um pedaço:

Ou o de leitora anônima, que nunca o viu:
no corpo desconfortável de cada poema,
as palavras desajustam-se intrincadas,
umas sobre as outras, umas nas outras,
não uma após a outra, em numérica sequência.

“pés em falso”, “destreza inopinada”.
Leio o livro duro tal como ele foi escrito,
(em pedaços, na cadeira de pregos),
dia após dia, palavra ante palavra escalavrada
(lapidada, não).

Cada palavra, por isso, é mais funda do que ela mesma,
e cada poema é um abismo,
não para o mergulho fatal,
mas que se escala na ordem inversa,
da morte para a vida,

Só não tenho a força de quem o escreveu:
reunir tudo isso num só peito de homem.
Fecho imediatamente o *Lar*,
e vou abri-lo de novo, na página qualquer,
no dia seguinte, na noite seguinte,

até sair na página, escrito, ao avesso.
Aqui fora, o poema pode mais do que o finito,
que ficou para trás,
que não volta, nem vem, nunca, sempre.
O poeta saiu na frente, no meio,

sem remissão, porém.
E não sei qual sentimento escolho:
o que sinto pelo Armando que conheço,
ali naquela infância onde eu poderia ter ido,
puxando pela mão o corpo pequeno

ao contrário do passado e do futuro,
em disparada, de si mesmo, sintoma,
no quarto, à mesa de dissecação,
para fora, para fora, em cheio, bem dentro,
direto ao um, nas suas palavras, presentes.

até o quintal na casa da Serra:
— Vem, Armando, vamos brincar que haja Deus, olhe só essas
formigas!,
ou batendo com força no que o fez sofrer
(inclusive em CDA),

protegendo-o de si, de si mesmo,
com um mundo, mundo:
Vem, Armando, vamos brincar de comidinha; as folhas vermelhas
são a carne, viu?
Não tem desejo, nem corpo de Cristo, tá?

ALÍCIA DUARTE PENNA

nasceu em Belo Horizonte em 1962, é doutoranda em Geografia Urbana pelo IGC-UFMG, escritora e professora da PUC Minas. Com Rosângela Rennó lançou *Espelho Diário* (2009), livro que é uma espécie de making of da instalação multimídia de mesmo nome.

VIEIRA E HAROLDO DE CAMPOS

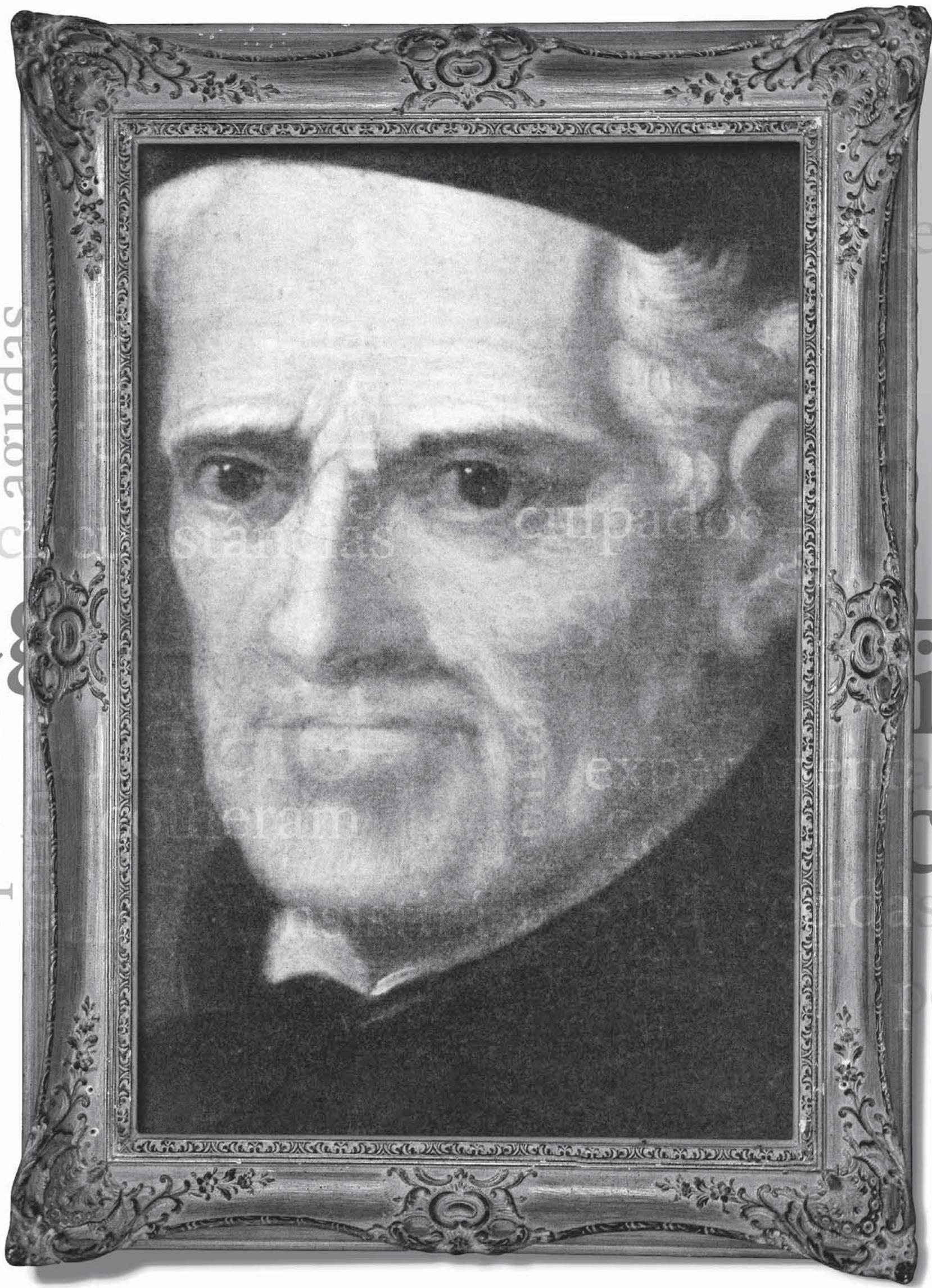
OS GRANDES SERMÕES

—◆—
Tida Carvalho

Vieira e Haroldo de Campos têm em alta conta o “usar bem do jogo”, o repertório dos argumentos a favor da arte de cada um. Ambos, bons semeadores que são, transformam a realidade, ou a representação dela, através da semente/pedra da linguagem. O primeiro foi, sem contestação, uma das maiores figuras do século XVII. E o foi não apenas como escritor e como pregador que dominava, com invulgar talento, a arte de escrever e de falar, mas também como inteligência capaz de compreender os grandes problemas religiosos, morais, políticos, sociais e econômicos de sua época, e como homem de ação. Sua obra é extensa: quinhentas cartas e duzentos sermões.



aproveita **Alguém**
caídas



podem-se pregar
pregadores
porque

vencer-se
qualidades
setas
todas
Porque
vivem
tantas
trabalharam
tanto
vontades
semeiam
trata
podem
segue
ser
pregação
VOZ
raízes

Padre Antonio Vieira
Óleo sobre tela – detalhe

Data da Quaresma de 1655 o *Sermão da Sexagésima*, pregado na Capela Real. Nele, Vieira critica os “estilos cultos”, as agudezas gongóricas que então eram usadíssimas pelos seus rivais dominicanos da Inquisição. Vieira fundamenta a argumentação no conceito predicável extraído de Mateus, XIII, 3, “Saiu o semeador a semear”, desenvolvendo-o palavra por palavra e acrescentando-lhe “a sua semente”. O leitor poderia pensar que fala abstratamente do pregador evangélico e da teoria da oratória, mas fala efetivamente de si mesmo e dos missionários jesuítas do Brasil e do Maranhão e Grão-Pará, também critica destemidamente o Santo Ofício da Inquisição, fazendo a distinção entre duas espécies de pregadores, “os que ficam” e “os que saem”. É nesse sermão que faz o trocadilho “paço/passos”, condensando o programa missionário da Companhia de Jesus. Perguntando ironicamente o que acontecerá aos pregadores no dia do Juízo, afirma que então “Os de cá achar-vos-eis com mais paço; os de lá, com mais passos”. Ou seja, os que ficam e pregam na Corte, como os dominicanos da Inquisição, com mais apego às coisas do mundo, e “os que saem” a pregar nas missões, como os jesuítas do Maranhão, com mais ações virtuosas e mais sofrimentos. Esse sermão foi escolhido por ele para abrir os volumes de suas obras oratórias, ficando conhecido como o principal texto doutrinário do “método português de pregar”.

Aqui Vieira definiu seu estilo parenético como uma profissão de fé oratória. Sua argumentação desenvolve-se em torno da seguinte questão : — Por que, hoje, faz pouco fruto a palavra de Deus? E argumenta: “Fazer pouco fruto a palavra de Deus no mundo pode proceder de um dos três princípios: ou da parte do pregador, ou da parte do ouvinte, ou da parte de Deus”. Depois de concluir que o pequeno efeito da pregação não depende de Deus, passa a considerar a pessoa do ouvinte e do pregador.

O bom ouvinte, que é a terra boa, onde caiu e logo frutificou a semente evangélica; o mau ouvinte – que, na metáfora bíblica, é representado pelos espinhos e pela pedra –, onde, caindo a semente da palavra de Deus, não logrou frutificar, porque, no primeiro caso, afo-garam-na os espinhos, no segundo, secou-a a pedra. A comparação continua e o pregador conclui que o mau ouvinte é ou ouvinte agudo, como os espinhos da seara evangélica, nos espíritos dos quais não frutifica completamente a palavra de Deus “porque vêm só a ouvir sutilezas, a esperar galantarias, a avaliar pensamentos e às vezes também a picar quem os não pica”, ou o ouvinte duro, aquele que seria o pior:

Porque um entendimento agudo pode-se ferir pelos fios e vencer-se uma agudeza com outra maior; mas contra vontades endurecidas nenhuma coisa aproveita a agudeza, antes dana mais; porque quando as setas são mais agudas, tanto mais facilmente se despontam na pedra.

Conclui Vieira que sua tese – do pouco fruto, no mundo, da palavra de Deus – ainda não se demonstrava pela parte do ouvinte, então passa a considerar o pregador:

Mas em um pregador há tantas qualidades, e em uma pregação tantas leis, e os pregadores podem ser culpados em todas, em qual consistirá essa culpa? No pregador podem-se considerar cinco circunstâncias: a pessoa, a ciência, a matéria, o estilo, a voz. A pessoa que é, a ciência que tem, a matéria que trata, o estilo que segue, a voz que fala.

dos assim
nascido
toso
pitos arrastados
pregar
cair caia
vãodiferente
ritmética
eza Escritura
car torcidos
empeçado
artes
nascendo
estirados
afectado
porque
faz
coisas Assim vem
ventura
vir semeava
passos
comparou
tirânico
medida
regra
conta

É a unidade na variedade. Considera em seguida o estilo do pregador, para explicar o pouco fruto que faz a palavra de Deus e também investiga as razões do fracasso das pregações, sem deixar de fustigar os colonos maranhenses e, sutilmente, seus inimigos dominicanos:

Será porventura o estilo, que hoje se usa nos púlpitos? Um estilo tão empeçado, um estilo tão dificultoso, um estilo tão afectado, um estilo tão encontrado a toda a arte e a toda a natureza? [...] O estilo há de ser muito fácil e muito natural. Por isso Cristo comparou o pregar ao semear, [...] porque o semear é uma arte, que tem mais de natureza, que de arte. Nas outras artes tudo é arte: na música tudo se faz por compasso; na arquitectura tudo se faz por regra; na aritmética tudo se faz por conta; na geometria tudo se faz por medida. O semear não é assim. É uma arte sem arte; caia onde cair. Vede como semeava o nosso lavrador do Evangelho[...] Assim há de ser o pregar. Hão de cair as coisas e não de nascer: tão naturais que vão caindo, tão próprias que venham nascendo. Que diferente é o estilo violento e tirânico que hoje se usa? Ver vir os tristes passos da Escritura, como quem vem ao martírio: uns vêm acarretados, outros vêm arrastados, outros vêm estirados, outros vêm torcidos, outros vêm despedaçados, só atados não vêm!

E com uma bela comparação faz ver o verdadeiro estilo da pregação:

Já que falo contra os estilos modernos, quero alegar por mim o estilo do mais antigo pregador que houve no Mundo. E qual foi ele? O mais antigo pregador que houve foi o Céu [...] Suposto que o Céu é pregador, deve de ter sermões e deve de ter palavras [...] E quais são estes sermões e estas palavras do Céu? As palavras são as estrelas, os sermões são a composição, a ordem, a harmonia e o curso delas. Vede como diz o estilo de pregar do Céu com o estilo que Cristo ensinou na terra? Um e outro é semear: a terra semeada de trigo; o Céu semeado de estrelas. O pregar há de ser como quem semeia, e não como quem ladrilha ou azuleja. Ordenado, mas como as estrelas.[...] Todas as estrelas estão por sua ordem; mas ordem que faz influência, não é ordem que faça labor. Não fez Deus o Céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras [...] Aprendamos do Céu o estilo da disposição, e também o das palavras. Como hão de ser as palavras? Como as estrelas. As estrelas são muito distintas e muito claras.[...] O estilo pode ser muito claro e muito alto: tão claro que o entendem os que não sabem; e tão alto que tenham muito que entender nele os que sabem.

E termina:

Antigamente pregavam bradando, hoje pregam conversando. Antigamente a primeira parte do pregador era boa voz, e bom peito. E verdadeiramente, como o mundo se governa tanto pelos sentidos, podem às vezes mais os brados que a razão.[...] E como os brados do mundo podem tanto, bem é que bradem algumas vezes os pregadores, bem é que grem.

Neste ponto o que o pregador quer deixar claro é que a voz do orador, em forma de brados ou de conversa, não explica o fato de fazer pouco fruto a palavra de Deus. O orador sacro pode usar de uma ou outra forma de falar. Tudo depende da oportunidade.

Vieira, por fim, conclui que “nenhuma destas razões [...] nem todas elas juntas são a causa principal nem bastante do pouco fruto” que fazia em seu tempo a palavra de Deus. Continua então nas suas indagações e na crítica aos maus pregadores. Condena nos pregadores as palavras que usavam, que “são palavras, mas não são palavras de Deus”, pois que as interpretavam a seu modo, mais preocupados com as agudezas que com a verdade e lição dos textos, e nisto mais pareciam representar uma comédia, ou pior, uma farsa, pelo modo como falavam, como gesticulavam, como se vestiam. Subiam ao púlpito e se punham a “motivar desvelos, a acreditar empenhos, a requintar finezas, a lisonjear precipícios, a brilhar auras, a derreter cristais, a desmaiar jasmíns, a tocar primaveras, e outras mil indignidades destas. Não é isto farsa a mais digna de riso, se não fora tanto para chorar?”

Previendo que os ouvintes, apreciadores do estilo cultista, podiam responder que o que agradava era esse estilo e não o que o pregador defendia, responde: “Zombem e não gostem embora, e façamos nós o nosso ofício”.

Vieira termina o sermão ferindo os exageros gongóricos. E assim ficava a definição do estilo oratório necessário: preocupação com os temas centrais do momento — religiosos, sociais e políticos. O verbo claro e incisivo a favor de uma causa social, e não a palavra pela palavra, a arte pela arte. Eis as notas principais da arte oratória de Vieira.

Domínio dos segredos expressivos e emotivos da linguagem; sintaxe clara, sem virtuosismos; preocupação da máxima acomodação do discurso religioso ao tema leigo que discutia, o que o faz buscar sempre os vocábulos próprios dos assuntos que desenvolvia, usando-os fartamente e com segurança, quer no sentido exato, quer para tecer belas metáforas; argumentação cerrada, abundância de provas e digressões, sem quebra da unidade de discurso; dos dois tipos fundamentais de discurso, o de oração contínua e o de oração descontínua, preferência pelo primeiro; assim sendo, há em seus sermões, bem definidos, o exórdio, a narração, as digressões, as provas, a refutação e a peroração; cultura vasta, quer no domínio das Escrituras e da literatura religiosa, como noutros campos do conhecimento, o que faz de seus sermões, além de obras de arte, peças de alto saber; preocupação do paralelo entre as verdades bíblicas e o fato presente sobre que discorria, o que o levou algumas vezes a aproximações forçadas; tendência frequente para o profetismo.

Em *Galáxias*, Haroldo de Campos usa a viagem como percurso da escrita, a ação que movimenta o mundo, numa exploração barroca da árdua construção do texto. As anotações pessoais misturam-se aos registros culturais, pois a biografia entrevista também é uma viagem ao redor do mundo e, simultaneamente, um mergulho na tradição, círculo onde o autor se move em múltiplas direções, tanto quanto a linguagem, transformando-se a obra num universo polilíngue – babel discursiva a provar, também na fala, o fragmento e a impossibilidade de êxito a textos que surjam do campo esfacelado do absoluto, do inteiriço, da certeza, da visão global e totalizadora.

Composto por cinquenta fragmentos, o livro não apresenta qualquer preocupação em delimitar uma ordem que estabeleça qualquer continuidade: os fragmentos não possuem título, não há qualquer divisão em partes ou capítulos, internamente, os textos não apontam para uma “direção” prevista de sua própria leitura. Sua estrutura assume as dimensões de uma linguagem em espiral, constituindo-se cada fragmento numa volta ascendente, cujo começo na realidade não é nunca o princípio, mas um recomeço, por deixar implícita a ideia de um continuum verbal, da sua permanente “suspensão”, de um texto movendo-se num território aquém de si mesmo, e cujo final, analogamente, é uma parada, um corte, não um fim que forneça a ideia de completude, uma vez que mergulha num além-texto. Tal conceito não é modificado pelo fato de o primeiro e o último fragmentos funcionarem como entrada e saída, inclusive sendo visualmente marcados por grifo.

A fuga à fixidez, à compreensão do real como uno e estático, ao aprisionamento do existir a moldes que representam a aderência do ser a um absoluto, traduz-se mediante as letras de um discurso veloz e fugaz, mobilizadas na articulação de um jogo onde circulam múltiplos acontecimentos, vislumbres de seres impressos como nesgas de personagens, esboços de lugares/paisagens, bordando um rendilhado onde a língua se tece, ata e desata, qual indústria de aranha urdindo no canto da página uma teia de avesso: “onde o eu se mesma e mesmirando ensimesma emmimesmando”. A contaminação de uma palavra por outra funciona como produtora de uma reação em cadeia fonético-semântica a operar uma irradiação constante de significantes cujas relações entre si constroem a totalidade do relato, tornando-se cada termo uma espécie de palavra-móvil, circulando e repercutindo entre outras: *cravo no vazio os grifos desse texto os garfos as garras e da fábula só fica o finir da fábula...*

Do fragmento 31 (“o que mais vejo aqui”): A escrita não ocupa um lugar no papel, desponta do próprio vazio, transforma o nada, o branco, o silêncio no seu topos, ponto seminal de onde se evadem em hieróglifos galáticos a constelar na página um escrever sobre escrever capaz de sobreviver ao veneno autocorrosivo do escorpião, tradução simbólica da mão dobrando e desdobrando signos na tela vazia do livro. Isso afasta uma possível distinção das palavras como externalidade trazida ao universo da ficção, ao visualizá-las como partes constitutivas do silêncio e dele geradas.

o que mais vejo aqui neste papel é o vazio se redobrando
Escorpião de palavras que se reprega sobre si mesmo...

Somente uma “unha aguda”, “seu pontão”, para “ferrar”, ferir o silêncio e escancará-lo, ampliar ao máximo a ferida, a cicatriz textual que é a palavra na pele de papel, os arabescos retalhando a carne do nada.

Labiríntico esse dizer-se o tempo inteiro um escrever reescrever escrever.

finar tornando-se garfos cadeia
constroem OS
como
fonético-semântica



entre
irradiação cujas
irradiação
palavra-móvil
fica vazio relato cada outra a
grifos
contaminação



Escorpião que se reproduz ao contrair seu próprio veneno, o texto de *Galáxias* faz de cada fragmento uma composição onde a linha é revogada para que a frase se constele e a anulação das fronteiras torna a página uma pulsação, não um registro, da múltipla vida

Emerge do fragmento a concepção da escrita enquanto inscrição. Unha, garfo, garra, pontão, agulhão (através do qual o escorpião fere) surgem como instrumentos que riscam o papel, abrindo no liso de sua textura a mínima cavidade onde flui o negro veneno dos signos. Ideia reforçada pelo emprego dos verbos ferrar, cravar e transvasar, todos nomeando o ato de incrustar, cavar veios numa superfície plana de sentidos, escalpelando-a, roendo a polpa das palavras: “e se você quer o fácil eu requeiro o difícil...”

Logo identificado com o risco de pensar o silêncio de onde a fábula se despreza, cisco solto no vácuo, no espaço sem palavras do livro, dessa viagem que se faz ranhura entre nada e nada, o pregador sai a semear a pevide da linguagem. Dificuldade que induz à indagação sobre o sentido do claro-escuro, dos turnos de negro e branco, esse diurnoturno que caracteriza a tensão das dactiloletras num dualismo barroco, pleno de “cala” e “fala”, mas onde o texto é a falha que, logrando avesso e anverso, indo contra o silêncio, o sujeito e o nada, insiste, resiste e existe como texto. Escorpião que se reproduz ao contrair seu próprio veneno, o texto de *Galáxias* faz de cada fragmento uma composição onde a linha é revogada para que a frase se constele e a anulação das fronteiras torna a página uma pulsação, não um registro, da múltipla vida; microcosmo do próprio livro. Voltando à pulsação e ao ritmo dessa prosa inovadora, é a palavra o instrumento trabalhado para a sua obtenção, embora haja passagens como:

e se você quer o fácil eu requeiro o difícil e se o fácil te é grácil
o difícil é arisco e se você quer o visto eu prefiro o imprevisto
e onde o fácil é teu álibi o difícil é meu risco...

São verdadeiras sequências de um jogo antitético instaurando um bloco frásico à maneira de uma ilha no mar de linhas onde as palavras buscam autonomia (compare-se com a passagem do fragmento 3:

se eu lhe disser que o mar começa você dirá que
ele cessa se eu lhe disser que ele avança você dirá que ele
cansa se eu lhe disser que ele fala você dirá que ele cala...

Procedimento de natureza barroca, em *Galáxias* não é o relato que importa; não o que diz com a ajuda da linguagem, mas o que nela se diz. O semeador prefere a semente da possibilidade ou da angústia da fala que não cala mas não instaura outra verdade que não a da fala/fábula. Justamente sobre a ideia do menos o fragmento estrutura o espaço concedido à fábula, o resto, a sobra do silêncio, garrafa ao mar, navegando à mercê de vento e maré, inclui-se o lance de dados, ação do acaso escavando uma leitura indiferente ao sujeito. As palavras lançam-se a esmo, às tontas, às cegas sempre à procura não de um sentido redutor do mun-

do, mas do devir da linguagem, babélico, múltiplo, bordelizando o papel. Daí o fragmento terminar descrevendo-se: “...meu canto não conta um conto só canta como cantar”.

Outra referência fundamental cuja importância parece mais relevante é aquela que introduz a aproximação com o barroco, na esteira da dicção própria a Gôngora. A presença intensa do pictórico, dissolvendo a linha, tornando todas as coisas confusas, misturadas, conduz ao descenramento, a um babélico dizer o mundo. Esse desprezo pelos contornos definidos, pelas linhas, pela apreensão do real como claridade e nitidez, trabalha no sentido de verticalizar o olhar contra a luminosa ótica de superfície, mobilidade horizontal da visão. A quebra dos contornos é o esfacelamento da unidade, a irrupção da multiplicidade; curvas, volutas, dobras, rugas, sinuosidades que lançam o pólen da linguagem sempre adiante, lálonge, láemfrente, prospectivamente voltado para um ponto além de si mesmo, dotado da tensão que funda e instaura essa antiprosa – a tensão entre o silêncio e a sua fala.

Agora, a linguagem é o peregrino e a peregrinação.

Concluindo, no *Sermão da Sexagésima* há uma constante metafórica do real e do banal, formando uma epopeia cosmológica dos novos tempos das navegações. Em sua fala e exemplos, há o desinteresse pela peça perfeita, clássica, como um diamante, mas o pregador opta por uma concepção de “pregação aberta”, como um “barroco moderno”. Vieira crava de sarcasmos os predicantes, mofando da linguagem ridiculamente requintada, obscura e atulhada de tropos. E, ao mesmo tempo, apresentou completo tratado de oratória religiosa, válido ainda para nossos dias.

Haroldo de Campos define-se como poeta brasileiro de vocação ecumênica. A própria literatura é uma cadeia transmissiva constante, é uma permanente sucessão de interpretantes. Em *Galáxias*, inicialmente ele pensava que estava trabalhando sobretudo como uma prosa, uma épica, até chegar à conclusão de que o que ele estava fazendo era uma tessitura de epifanias, era uma tessitura epifânica. Existe dentro do projeto um componente onde a visão sobreleva a narração, a imagem, a transfiguração, tudo o que diga respeito à mobilização do icônico, da vidência, da imagética prevalece. E, nesse baralho babélico, como ele próprio define, os dois vates mais uma vez se afirmam na epifania da palavra, da língua portuguesa. É Haroldo de Campos quem nos diz:

Mas todo esse meu interesse no mistério, antes de ter uma forma mística, tem uma tônica de interrogação intelectual. O agnóstico é aquele que não tem uma gnose definida, o que não quer dizer que ele negue a possibilidade de uma gnose. Ele está em um processo de busca e, em certos momentos às vezes cruciais de sua experiência de vida, essa busca até se impõe.

Se tenho uma religião, essa religião é a poesia. Ou pelo menos, tudo o que me passa pelo crivo da poesia. Como já disse Novalis, “quanto mais poético, mais verdadeiro” (em entrevista a Maria Esther Maciel).

Referências

- CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Ed. Ex Libris, 1984.
VIEIRA, Antônio. *Sermões* – “Sermão da Sexagésima”. Lisboa, Ed. Lello e Irmão, 1959.
ZUNÁI. *Revista de poesia et debates* (2003-2008). “Oriente/Ocidente”. Entrevista de Haroldo de Campos a Maria Esther Maciel.



de lavar

Ensurdecedor silêncio interno
explode som que me acalma,
que me apruma, que me espuma,
me bruma, me arruma outra matriz
violenta pluma, colchão de sons febris
travesseiros sonoros para os braços do meu desespero.
gira gira gira gira gira
a juventude sônica chutando os padrões cínicos,
abre-me os braços, crucifixos, e gira
gira gira gira as mãos querendo se soltar dos pulsos
o pescoço se soltar dos ombros, solta solta solta
solta tireteios
pá papá papá papá papá papapapapa papa papapá
catrac pá! pulmões inflados
pés! pulmões vazios e petrificados até os joelhos
vazados, uns cachorros magros,
dobram doem dobram doem dobram doem dobermans
pulo aos calcanhares sem bater no teto corre
corre corre corre pula gira gira gira roda de cabeça
se solta dos ombros, os braços dos joelhos d estômago
o fígado do cérebro e o baço embaça a vista seca
e seca a boca com uyma cica de tristezas roxas,
da cor do dedão do pé
etiquetado sobre a maca sob a placa do IML.

...Sob Meditação Espontânea, Uma Música Inédita do Nirvana...

No pulso dos quadrados, lâminas sem resposta,
cortando rins com estilhaços de espelhos doados.

Do cuspe de neurônios irrigados,
é um DNA desgovernado
que me ressuscita.

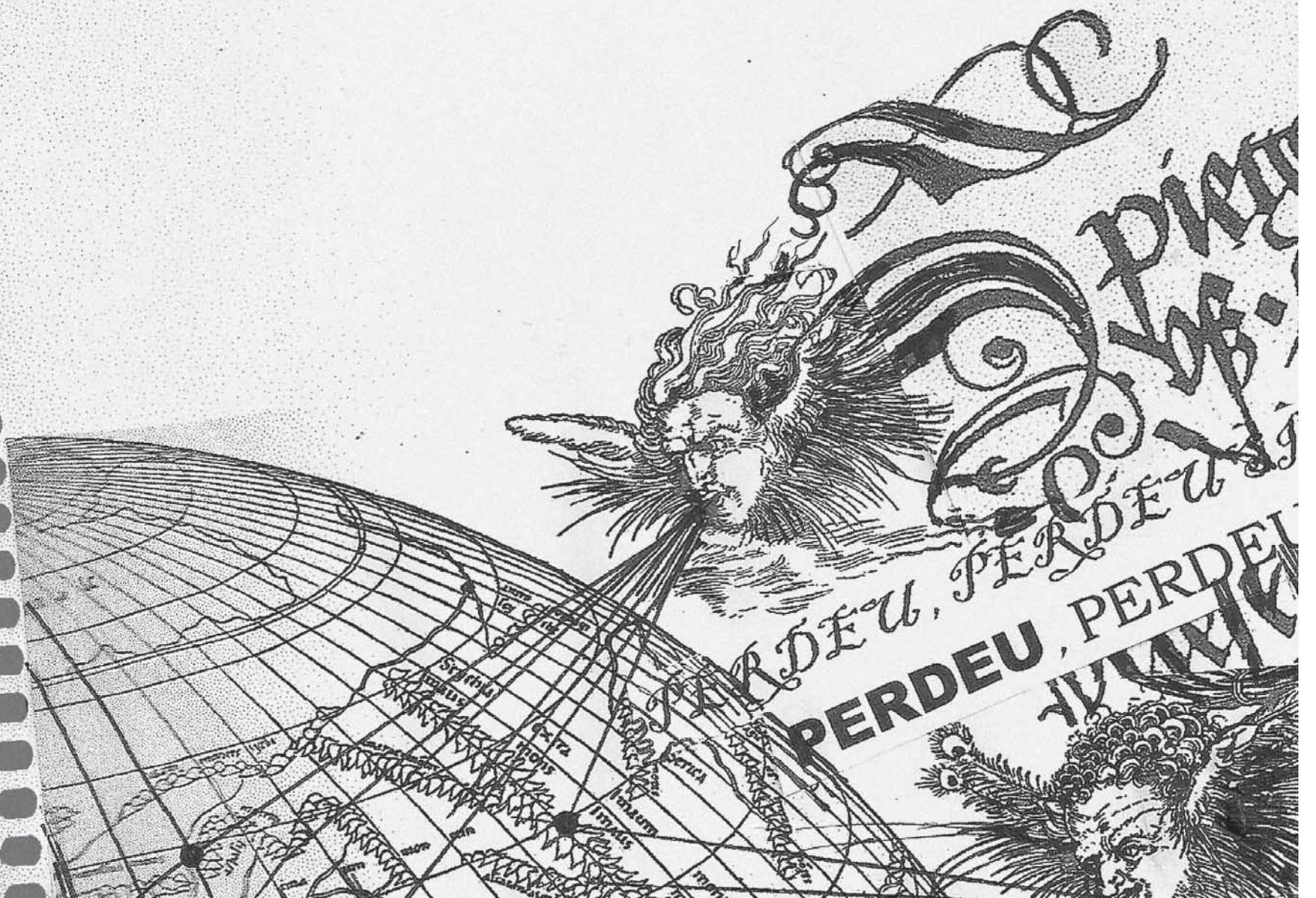
Sinto o gozo de embriões clonados,
espanto a pomba que caga sobre a cabeça de prata
do fantasma de Timothy Leary.

Iro contra a máquina de lavar cérebros.
Do fio-espaco, dores entre os dentes,
sai o chute nos computadores.
Rasgo pixels e brotam borboletas
apago todas as certezas obsoletas.

CTRL + N [novo arquivo]:
vim parar aqui por sua causa
vou sair daqui por sua causa
você vem comigo ou deixa aqui
sua alma: acesso negado, 404 não foi encontrado.

A luta do ano

Conto de Francisco de Moraes Mendes



Ilustrações de Antônio Costa Dias

Não sabíamos quando, mas iria explodir em violência a crescente tensão na sala, com as turmas de amigos formadas, no final do primeiro mês de aula.

De um lado, Almir: alto, magro, louro, falastrão, lutava caratê, mas não tinha como mostrar a ninguém. Então soltava golpes contra a porta, a parede e o quadro. Era o líder de uma turma.

Do outro lado, Raimundo: pouco mais baixo que Almir, negro, tímido, caladão, com braços e peito de musculatura firme e ressaltada. Bom no gol e ótimo na linha. Raimundo não era líder, nem muito enturmado; convivia bem com uns, não falava com outros.

Sentavam-se na mesma linha de carteiras, separados por três filas.

Ninguém saberia dizer como tinha começado, ou se o tamanho dos dois indicava desde o início que não podiam estar juntos num mesmo lugar. Quando Almir falava, e era sempre uma bobagem como todos nós falávamos, a primeira pessoa para quem olhava era Raimundo. A resposta era um sorrisinho que alimentava a raiva demonstrada no olhar de Almir, porque não trocavam palavra.

Mas havia Samuel; suas piadas ferinas colocavam sempre Raimundo e Almir em linha de confronto. Como nenhum deles desse um tranco em Samuel para ele parar, era sinal de que gostavam da provocação, aprovavam a temperatura subindo, e por isso sabíamos: era apenas uma questão de tempo. Imaginávamos um deles se envolvendo a qualquer hora com uma garota em quem o outro estivesse interessado. Talvez fosse esse o estopim. Não foi.

Maior chegou com a certeza do enfrentamento dos gigantes em breve, era inadiável; antecipávamos uma luta tão violenta que era capaz de alguém morrer. Um murro de Raimundo poderia partir em dois o queixo e ao mesmo tempo abrir a cabeça de Almir; um golpe de Almir poderia quebrar a espinha de Raimundo.

Era o assunto preferido no recreio, sem eles por perto, claro, e havia mesmo acontecido duas ou três brigas entre partidários de um e outro, mas sem importância, brigas de fracotes; não chegavam a ser nem mesmo um rascunho da luta mais esperada do ano.

Junho trouxe um frio terrível, com os alunos encolhidos pelos cantos de um colégio gelado. Nem Samuel tinha ânimo para contar piadas; mas o incêndio recomeçou quando Bernarda, professora de Português, passou a ensinar o período composto.

— Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara. Almir, analise a oração “que causara”.

— Professora, eu não li o livro, como vou saber?

A sala, acompanhada de Raimundo, caiu na gargalhada.

Bernarda esperou a algazarra terminar e anunciou: Almir não chegava a ser burro; vivia numa etapa anterior.

Não era, sabíamos, a humilhação que o incomodava. E ele reagiu: — A senhora gosta de me perseguir – disse, levantando-se junto com o tom de voz.

Bernarda chegou bem perto, sua cabeça não alcançava o ombro de Almir, e disse para ele sentar e pedir desculpas. E se ele quisesse, ela o esperava lá fora.

Ninguém tinha visto uma mulher falar assim, e a segunda gargalhada de Raimundo ficou ecoando pela sala. Um olhar de Bernarda calou o eco.

O ar voltara a ficar cheio de eletricidade, dava para tirar a blusa de frio, e seguíamos os dois na saída do colégio. Na saída, víamos os dias indo embora, e as férias chegaram.

Nos primeiros dias da volta às aulas, nada de Raimundo. Não era um fato incomum, alunos trocavam de escola, mudavam de cidade. Mas sem Raimundo, a escola perdia completamente a graça.

Valia como consolo a primeira semana ser embalada pela onda de discos voadores. Um lavrador de Goiás mostrou na televisão a cicatriz na coxa, provocada pela arma fumegante de um extraterrestre que queria colocá-lo à força na nave, pousada no pasto da fazenda. Era a sensação. A tevê mostrava no pasto um círculo de terra com capim queimado nas beiradas.

Raimundo apareceu na segunda-feira, atrasado, como acontecia às vezes, mas ninguém prestou atenção nele. Estávamos vidrados em Samuel, ele ousara pedir à fera que ensinava Ciências um tempo da aula para dar um recado à turma.

Samuel calou-se com a chegada do colega, esperou Raimundo sentar e continuou. Esse era o encontro entre Marte e Escorpião esperado desde a morte de Cristo. Alguns astrônomos chegaram a anunciá-lo na Idade Média, mas sem as ferramentas adequadas. O encontro ia ocorrer no começo de setembro, e o mundo ia acabar. O mundo, repetiu, ia simplesmente acabar, acabar, fim de linha, fim de tudo.

O mundo ia acabar no dia três de setembro.

A fala de Samuel, ainda mais na aula de Ciências, era muito científica para não acreditarmos, e muito inacreditável para não rirmos, e todos riam, de nervoso ou de descrença, mas ele não parou aí.

— Para quem está rindo, vou dizer mais – prosseguiu.

A onda de discos voadores no Brasil era um sinal, os extraterrestres vinham recolher quem merecia ser salvo da grande catástrofe. Recolham também plantas e animais. Mas isso eram sinais, apenas sinais.

— Sinais do que está nesse livro. A verdade está nas escrituras.

Abriu uma Bíblia cheia de marcadores de papel e leu trechos, com voz teatral. Fechou o livro, dizendo entredentes: os ímpios não serão salvos. Repetiu, quase soletrando, para fixarmos bem as palavras.

Então Samuel soltou uma bomba, que circulou pela sala estapeando um a um: estava deixando a escola. Não havia sentido em continuar frequentando aulas; aquele era seu último dia. E prosseguiu, com uma entonação de pastor:

— Vou ficar hoje na sala apenas para dar aos que crêem nas minhas palavras, e apenas aos que crêem, o endereço da nossa igreja. Durante o mês de agosto estaremos em vigília, esperando a Grande Hora.

Agradeceu à professora e voltou ao seu lugar, arrumou os objetos sobre a carteira e manteve-se cabisbaixo, resfolegando baixinho.

A professora se levantou e ficou batendo algum tempo com o nó dos dedos no quadro. Depois parecia reler o que havia escrito no quadro, os temas da lição do dia. Por fim, olhou para o teto e para nós e disse:

— Bem, como a encrenca é entre Escorpião e Marte, e portanto peixes nada têm a ver com isso, vamos continuar a aula.

Dessa piada ninguém riu. Ele retomou do ponto onde havia parado:

— Fenômeno curioso é o da piramboia, um peixe da Amazônia. Pode morrer por falta de ar. Ou seja, num mundo cheio de coisas inacreditáveis, existe um peixe que pode morrer afogado.

Samuel não voltou à escola. Soubemos pelos bochichos que os professores estavam proibidos de tocar naquele assunto. Com dois ou três dias, começamos a fazer piada das ameaças, bastava uma bobagem ser dita e o autor era chamado de ímpio. Mas os jornais estavam noticiando o fim do mundo, e a televisão mostrou justamente a vigília na igreja de Samuel. O apresentador anunciou que na Coreia, na Suíça, nos Estados Unidos, na África e no Nepal também esperavam o mundo acabar.

Descíamos a rua, e Marco Antônio reclamava do esquecimento da luta entre Raimundo e Almir. João Paulo confirmava um boato: os dois não conversavam, mas tinham jogado no mesmo time, e Raimundo até havia dado um belo passe para Almir marcar.

Uma semana antes do fim do mundo, Almir apareceu com o braço engessado. No mesmo dia, Raimundo chegou mancando. Almir explicou: tinha quebrado o braço no caratê e encheu o saco de tanto repetir que não teve culpa. Raimundo não explicou nada. Calado, devia estar esperando chegar setembro.

Três semanas depois do fim do mundo e de um sermão do diretor, Samuel voltou às aulas. Não era mais o cara das piadas ferinas, mas o aluno envergonhado que ia levar bomba se não estudasse o bastante para repor a matéria perdida.

O pai de Marco Antônio era advogado, e o filho vivia falando difícil. Ele dizia:

— Temos de açular esses caras, temos de açular; o colégio ficou chato demais depois do fim do mundo.

— Vou ao dicionário olhar a palavra chato, porque açular todo mundo sabe, palavra mais besta, a gente fala toda hora – disse Aurélio.

— Esse Samuel me fez ter pesadelos. Isso vai ter troco. Vamos combinar uma vingança – falou João Paulo.

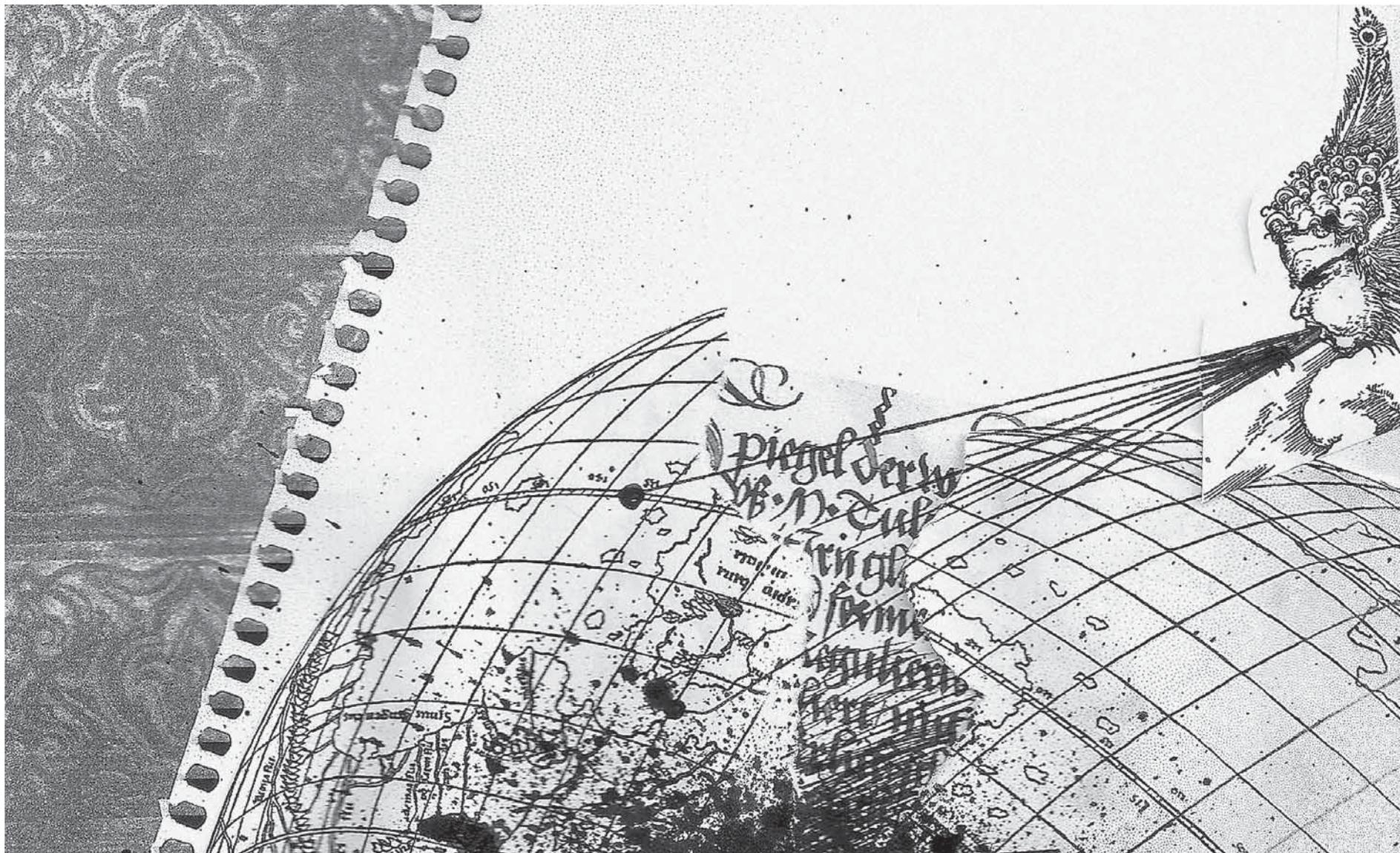
Combinamos. No dia seguinte, levamos Samuel num canto. João Paulo perguntou se ele sabia como tinha sido a luta.

— Mentira, puta merda, não acredito, eu perdi essa luta! É mentira! Não, eu não perdi essa luta!

— Quem acredita em fim do mundo perde até o ano, se não ficar esperto – disse Aurélio.

Perdeu, perdeu sim, repetimos, e descrevemos a luta, os chutes precisos de Almir, o eco dos murros de Raimundo. Mesmo com o braço quebrado – você não imagina o barulho de um braço sendo quebrado, o osso dobrando assim, ó, e crec, e creeeec –, mesmo com o braço quebrado, Almir conseguiu acertar o queixo do Raimundo com o peito do pé, lutou feito um galo-de-briga sangrando, mas o braço dóia muito e ele desmaiou, levaram para a enfermaria do colégio. Raimundo segurou o queixo uns cinco minutos antes de desmaiar também. Almir tirou o gesso poucos dias antes de você voltar.

Samuel socava a própria cabeça.



— E decidimos que houve empate.

— E queremos nega, sabe?

— Queremos sangue.

E não paramos aí.

— Fiz uma pesquisa e descobri nas Centúrias de Nostradamus.

— É isso mesmo, e o verdadeiro encontro de Escorpião e Marte não aconteceu, mas vai acontecer, é a Grande Luta entre dois inimigos.

— Por uma bela coincidência, Raimundo é do signo de Escorpião, e Almir é Marte na mitologia, sabia?

Para provar a verdade das palavras, Marco Antônio sacou da pasta as Centúrias, livro que Samuel não ia folhear porque a religião dele proibia. Mesmo assim Marco Antônio leu um pedaço de centúria:

— Até os ímpios na Grande Hora lutarão para a prevalência da fé. Entendeu?

Guardou o livro diante de um Samuel abobado.

— Pois é – disse Aurélio – quem sabe o seu papel histórico, o seu papel bíblico, não é provocar a revanche, a nega, açular os caras?

Samuel, agora absolutamente incrédulo, ficou de pensar.

Se pensou, não soube; o tempo passou, outras brigas rolaram no chão, o próprio Marco Antônio teve os óculos espatifados num embate inexplicável com João Paulo. Nenhuma delas foi a luta do ano, e chegamos à solenidade da formatura. Discursos, entrega de canudo, cumprimentos. Mesmo com segunda época em três disciplinas, Samuel conseguiu o diploma.

Depois teve a festa, ia ser na festa, tinha que ser na festa. Não foi.

Cada um tomou seu rumo, e aquele ano desapareceu de nossas vidas, até hoje.

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).

Lugar Comum

Afonso Borges

Há um verso que diz tudo
Mora no lugar que todos conhecem
Ele é a chave
O index
O cálice
E todos o conhecem de cor

Há um verso que diz tudo
Instantaneamente
E é repetido, sem palavras, por todos
Ele é a casa
Os quatro elementos

Há um verso que diz tudo
E todos o ocultam.

Sem medo algum.

TIPOGRAFIA	ESCRITA	PRONÚNCIA	TIPOGRAFIA	ESCRITA	PRONÚNCIA
A	a	CRÂNIO :	n	n	n ene.
B	b	1. Craniana :	o	o	o ô
C	c	2. Osso frontal ;	p	p	p pê
D	d	3. Parietal ;	q	q	q cu
E	e	4. ele Occipital ;	r	r	r erre
F	f	5. Apófise mastóidea ;	s	s	s esse
G	g	6. Conduto auditivo.	t	t	t tê
H	h		u	u	u u
I	i		v	v	v fau
J	j		w	w	w vê
K	k		x	x	x icse
L	l		y	y	y ípsilon
M	m		z	z	z tsete

AFONSO BORGES

criador do programa cultural Sempre um Papo, é mineiro de Belo Horizonte. Publicou os livros de poemas *Retrato de época* (1980), *Bandeiras no varal* (1983) e *Profecias das Minas* (1993).

Francisco Inácio Centenário de uma lenda de Cataguases

Joaquim Branco

Comemorou-se no ano passado o centenário de um dos mais significativos escritores de Cataguases: Francisco Inácio Peixoto, que nasceu no dia 5 de abril de 1909, filho do industrial português Manuel Inácio Peixoto e da brasileira Francisca Cândida Peixoto. Francisco realizou seus estudos iniciais em Cataguases, sendo o curso médio no Ginásio Municipal, colégio fundado por seu pai e pelo comerciante João Duarte, em 1910.

Em 1927, organizou, com um grupo de amigos e estudantes da época, a revista Verde, em torno da qual se desenvolveu o movimento literário denominado Verde. Neste mesmo ano, partiu para Belo Horizonte para estudar Direito, na Universidade Federal de Minas Gerais, e, no ano seguinte, foi completar o curso no Rio de Janeiro. Mas sua presença em Cataguases era constante.

Publicou, em 1928, a quatro mãos com Guilhermino Cesar, o livro de poemas Meia-Pataca.

Formou-se, em 1930, em Direito, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em 1931, casou-se com Amélia Drummond de Carvalho, passando a residir em Cataguases. Tiveram sete filhos: Deocleciana, Francisco, Bárbara, Maria Cristina, Maria Isabel, José Maria e Maria Inês.

Voltou para, em 1932, o Rio, onde prestou concurso para o Instituto Rio Branco. Tornou-se sócio do escritório de advocacia do Dr. Cardillo Filho.

Em 1936, voltou definitivamente para Cataguases. Tornou-se banqueiro (Banco Mercantil e Agrícola de Minas Gerais) e depois bancário (Banco Comércio e Indústria de Minas Gerais).

Assumiu a diretoria das Indústrias Irmãos Peixoto no ano de 1939.



Em 1940, publicou o seu primeiro livro solo: *Dona Flor*, contos, pela Editora Pongetti, do Rio de Janeiro.

Em 1942, adquiriu com seus irmãos o antigo Ginásio, em lugar do qual começou a ser erguido o Colégio de Cataguases, projeto de Oscar Niemeyer. O novo colégio, que iria desfrutar de grande fama durante muito tempo, foi inaugurado em 1949, tendo, no salão de entrada, o imenso mural “Tiradentes”, de Candido Portinari.

Construiu, com Edgard Cunha, em 1952, o conjunto arquitetônico do Edgard Cine-Teatro, obra de Aldary Toledo, em lugar do antigo Cine-Teatro Recreio.

Em 1955, fez, em companhia de sua mulher Amelinha, uma viagem à antiga União Soviética (hoje Rússia) e à Tchecoslováquia (hoje, República Tcheca), sobre a qual publicou, em 1960, *Passaporte Proibido*, um poético e interessante relato de sua viagem, editado pela Simões.

Em 1966, publicou a tradução da obra *Oblomov*, de I. A. Gontcharov, Edições O Cruzeiro, Rio.

Lançou, em 1967, na galeria Domus, em Cataguases, uma coletânea de contos intitulada *A janela*, Editora do Autor, Rio.

Morreu dona Amelinha, a grande companheira, em 1975.

Em 1981, lançamento de *Erótica* (poesia), no Rio de Janeiro, com desenhos de Aldary Toledo, Imprinta Editora, Rio.

Publicou seu último livro, *Chamada Geral*, reunião de seus contos já editados e inéditos, pela Editora Civilização, Rio, em 1982.

Morreu no dia 8 de janeiro de 1986, em Cataguases.

Assim definimos sinteticamente, no suplemento “Cataguarte”, em um levantamento sobre o escritor, o que representou para Cataguases o escritor Francisco Inácio Peixoto:

Considero Francisco Inácio Peixoto a figura central no panorama da cultura e da arte de Cataguases em todos os tempos, não só pela sua atuação e influência na cidade, dos anos 20 e posteriormente, como também pela sua obra significativa. Poeta, ficcionista, tradutor e professor, deixou poucos livros, mas conseguiu registrar com eles o seu nome definitivamente na literatura mineira e brasileira. (BRANCO, 1995, p. 2)

Peixoto, que, por muito tempo, dividiu as atividades de industrial do ramo de tecidos – nas quais sua família exerce uma hegemonia econômica na cidade há muito tempo – com as de educador e homem das letras, teve uma influência decisiva para que a cidade desfrutasse hoje de uma posição *sui generis* nas artes e na cultura e seja reconhecida nacionalmente como tal.

Por sua iniciativa, foi implantada na cidade, a partir dos anos 40, uma série de projetos arquitetônicos modernos, o que refletiu na mentalidade de muitos novos proprietários de imóveis, que, influenciados pelas ideias de Francisco, contrataram arquitetos, pintores e escultores

de renome e levaram para Cataguases obras inovadoras. Nas praças e colégios, podem-se ver trabalhos de Portinari, Bruno Giorgi, Mercier, Ceschiatti, Bologna, Maurício Medeiros, Niemeyer e outros.

O novo Colégio de Cataguases, inaugurado no final dos anos 40, e que hoje chama-se Escola Estadual Manuel Inácio Peixoto, foi projetado por Oscar Niemeyer, com o mural “Tiradentes”, de Cândido Portinari. No período de 1930 a 1970, frequentaram a residência de Chico Peixoto muitos intelectuais – entre eles, Marques Rebelo, Lúcio Cardoso, Aldary Toledo, Niemeyer – que deixaram, de diversas maneiras, sua influência na cidade.

O arquiteto Aldary Toledo, em entrevista à jornalista Vera Lúcia Maciel, no jornal *Zona da Mata*, afirmava, já no título da matéria: “Tudo o que aconteceu deve-se a Francisco Peixoto” (MACIEL, 2000, p. 2), referindo-se às inovações artísticas acontecidas em Cataguases. E explica:

Sempre disse que a arquitetura de Cataguases, aliás, não só a arquitetura, a arte moderna e tudo o que aconteceu por lá deve-se a uma pessoa chamada Francisco Inácio Peixoto. O movimento inicial foi dele, faz uma casa pelo Oscar Niemeyer, o jardim pelo Burle Marx, as esculturas de Pedrosa, enfim, ele é que deu um grande movimento a Cataguases, porque depois é que começaram a fazer coisas modernas. (IBID.)

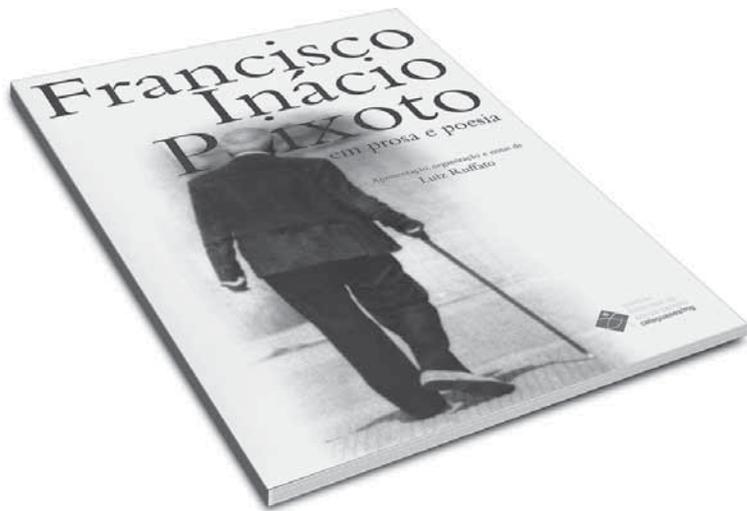
O arquiteto Oscar Niemeyer confirmou sua participação nos projetos da cidade, em entrevista a Vera Lúcia Maciel, também para o jornal *Zona da Mata*:

O Francisco Peixoto me chamou para elaborar o Colégio, e depois a casa dele. Foi um encontro muito agradável porque ele era escritor, um homem inteligente, de modo que o trabalho foi realizado com muito prazer. Eu estava começando a trabalhar, tinha projetado Pampulha, mas tinha especial cuidado neste projeto, porque era pessoa de minha amizade. Portanto, conheço Cataguases de duas visitas há 40 anos [...]. (IBID.)

Mas, voltando à sua participação poética na revista Verde, da qual só não publicou no terceiro número, Peixoto manteve todo o tempo um nível de qualidade. Ressaltamos, para o objetivo de nossa pesquisa, o poema “Pedreira”, dedicado a Rosário Fusco, no qual, relatando a vida dos empregados de uma conhecida pedreira da cidade, se solidarizava com o trabalhador braçal, num belo aproveitamento de imagens tão fortes quanto expressivas:

Dependurados no espaço
eles ficam ali o dia inteiro





Francisco Inácio Peixoto em prosa e poesia – Luiz Ruffato
Editora Instituto Cidade de Cataguases

arrancando faíscas
furando buracos na pedreira enorme
que reflete como um espelho
as suas sombras primitivas.

À tarde ouve-se um estrondo
e o eco repete a gargalhada das pedras
que vieram rolando da montanha.

Os homens de pele tostada
descem então dos seus esconderijos
e caminham pras suas casas
vagarosamente
decepcionados
segurando com as mãos cheias de calos
as ferramentas com que procuram
há uma porção de anos
o segredo que lhes dê uma nova revelação de vida.
(PEIXOTO, 1927, p. 11)

Na antologia *Meia-Pataca*, destaca-se o poema de mesmo nome, que dá conta do início da história de Cataguases, quando ainda um arraial, e que propiciou à imaginação do poeta, usando recursos da oralidade, aproveitar um pouco da linguagem popular da região:

De primeiro o lugar se chamava
Arraial do Meia-Pataca
Por causa de terem achado

Num corguinho que por aqui passava
Meia-pataca de ouro.

Também nunca que acharam mais nada...

Imagino Cataguases
O que seria de você hoje
Se em vez só de meia-pataca
Tivesse mais ouro naquele corguinho...
(IDEM, 1928, s. p.)

Nos inúmeros encontros que tivemos, tal como acontecia com Fusco, Francisco Inácio evitava falar da sua aventura literária, e, quando o fazia por insistência nossa, procurava reduzir ao mínimo a importância daquela experiência de jovens. Nas entrevistas que, ao longo do tempo, fizemos com ele – a primeira, juntamente com a escritora Márcia Carrano –, há um tom de negativismo, que, na verdade, apenas reflete o seu temperamento avesso às autolouvações:

[...] Totem: Depois de mais de quarenta anos da experiência da Verde, como vê a coisa? Sua visão pessoal, já que historicamente tudo está consumado. Como via na época?

Chico: Verde não foi, a bem dizer, uma experiência: antes, o resultado da inexperiência de jovens fogosos dados ao ‘vício impune’ e que pretendiam haver compreendido e assimilado as proposições dos que fizeram a Semana da Arte Moderna, vindas até eles quando eram ainda, quase todos, ginásianos que discursavam inconsequentemente no Grêmio Literário Machado de Assis.

Claro que, à época do lançamento da revista, estávamos convictos da importância de nossa aventura, pois tínhamos a aboná-la a receptividade, às vezes exaltada, por parte dos pioneiros do movimento renovador, expressas nas inúmeras cartas recebidas e nas colaborações que nos chegavam de todas as partes. Anos mais tarde, porém, já me encontrava eu situado na convicção do pouco mérito do nosso feito. E foi por isso que ouvi de Oswald de Andrade, mais constrangido do que envaidecido, esta confidência: ‘– Vocês não podem calcular o bem que nos fizeram, nem o que representou para nós a sua adesão.’ [...]. (BRANCO e CARRANO, 1975, p. 1)

[...] O Muro: O senhor, a princípio, previa que o movimento Verde teria o significado importante que teve dentro dos quadros da moderna literatura brasileira?

F.I.P.: Não previa, não prevíamos: éramos ‘importantes’ (desconhecem, por acaso, o nosso manifesto?). Acreditávamos nisso com a força de verdadeiros energúmenos. Hoje, porém, eu me pergunto: a Verde teve, mesmo, alguma importância? [...]. (BRANCO, 1995, p. 2)

Em artigo para o *Jornal do Brasil*, quando da sua morte, Guilhermino César realçou-lhe o temperamento e as qualidades:

A discrição de Peixoto, cuja vida se passou quase toda numa cidade do interior, não lhe permitiu disputar, como é comum nas cidades grandes, o seu lugar ao sol no plano da vida literária. Não obstante, o nome de Francisco Inácio Peixoto ganhou certa notoriedade nos maiores centros do país. Integrado no seu clã, industrial, fazendeiro, professor, advogado, homem de ação e de sonhos generosos, sua presença no quadro cultural de Minas não será facilmente esquecida. Agora que a ação prática se esvai com sua morte, fica de pé a letra de imprensa, a frágil letra de imprensa, para garantir que o nosso Chico, o homem de Cataguases, não passou em vão pelas veredas deste mundo. (CESAR, 1986, recorte s. p.)

Referências

- BRANCO, Joaquim (Ed.). Cataguarte. Cataguases, Cataguases, Prefeitura Municipal de Cataguases, 20.04.1997. Suplemento.
- _____. Passagem para a Modernidade. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002.
- _____; CARRANO, Márcia. Chico Peixoto: poderíamos competir com vantagem com os hispano-americanos. Cataguases, Cataguases, maio 1975, p. 1. “Totem” n. 1. Suplemento.
- _____; WERNECK, Ronaldo (Org.). Cataguarte. Cataguases, Cataguases: Prefeitura Municipal de Cataguases, 02 .06.1996. Suplemento.
- _____. et al. Vivo em Cataguases, fora de Cataguases. Cataguases, Cataguases, 05.04.1979, p. 5-6. Suplemento Totem n. 12.
- NIEMEYER, Oscar. Zona da Mata, Cataguases, 23.09.2000, p. 2. Entrevista concedida a Vera Lúcia Maciel.
- PEIXOTO, Chico. Cataguases, Cataguases, 26 nov. 1995, p. 2. “Cataguarte”. Suplemento. Entrevista a Joaquim Branco.
- PEIXOTO, Francisco Inácio. Ascânio. Verde n. 1, fase 2. Cataguases, maio 1929, p. 14.
- _____. Pedreira. Verde, Cataguases, dez. 1927, p. 11.

JOAQUIM BRANCO

é poeta, crítico, doutor em literatura comparada pela UERJ e pós-doutorando em Ciência da literatura na UFRJ. Publicou, entre outros, o livro *Passagem para a Modernidade*, ensaio sobre o Movimento Verde de Cataguases.

The page features several abstract black line drawings. On the left, there is a vertical shape resembling a hand or a foot with a small dot near the top. On the right, there is a more complex shape that looks like a hand with fingers spread. At the bottom left, there is a shape that resembles a foot or a hand with a distinct arch. At the bottom right, there is a vertical, elongated shape that looks like a hand or a foot with a thick, dark base.

Lembrança

Dagmar Braga

não falo do silêncio a desatar a tarde
com seu gume

nem dos braços pendidos
como pétalas dementes

não falo do suplício do olhar
que já não crê

falo da polpa dos teus dedos
dedilhando o caos
e a profusão dos arpejos

e do perfume de malva em tua pele
quando escavávamos
um sol dentro da noite

DAGMAR BRAGA

mineira de Pitangui, é responsável pelo espaço cultural Letras e Ponto, em BH. Tem publicado o livro de poemas *Geometria da paixão* (Anomelivros, 2008), finalista do Prêmio Jabuti 2009.