

SUPLEMENTO LITERÁRIO



Desde 3 de fevereiro estão abertas a poetas, romancistas e jovens escritores de todo o Brasil as inscrições ao Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura – 2011. Iniciado em 2007, este concurso vem se firmando com um dos mais importantes do País. O *Suplemento Literário de Minas Gerais* publica, nas páginas 8 e 9, o edital completo.

O Prêmio contempla quatro categorias: Conjunto da Obra, Jovem Escritor Mineiro, Poesia e Ficção, sendo que esta alterna conto (anos pares) e romance (anos ímpares, caso de 2011).

O Concurso de 2010 teve 667 trabalhos inscritos na categoria Poesia, 229 em Contos e 65 participantes em Jovem Escritor Mineiro.

Diferentemente das demais categorias, Conjunto da Obra não recebe inscrições, mas indica um escritor já consagrado e reconhecido nacionalmente pela crítica e pelo público. Os homenageados nesses quatro anos foram Antonio Candido (2007), Sérgio Sant’Anna (2008), Luis Fernando Veríssimo (2009) e Silviano Santiago (2010).

O júri é formado por especialistas em cada categoria. Os jurados que escolheram Silviano Santiago, o homenageado mais recente na categoria Conjunto da Obra, foram Eneida Maria de Souza, Fábio Lucas e Renato Cordeiro Gomes.

O SLMG publica, nesta edição, uma amostra dos premiados mais recentes nas categorias Poesia e Conto, respectivamente o poeta

mineiro Bruno Brum e a escritora cearense Tércia Montenegro. Antes, na edição 1.331, de julho/agosto, publicamos um conto de Silviano Santiago, que integra seu livro mais recente, *Anônimos* (Ed. Rocco, 2010).

No ano passado, a comissão julgadora da categoria Jovem Escritor Mineiro, formada por Ana Elisa Ribeiro, Antônio Barreto e Reinaldo Martiniano Marques, escolheu “O último escritor”, projeto de Rafael Abras, de Belo Horizonte.

Devem-se registrar os frutos das premiações. Um dos contemplados da categoria Jovem Escritor Mineiro, Carlos de Brito e Melo, teve seu livro *A passagem tensa dos corpos* publicado pela Companhia das Letras.

Um dos contemplados em Ficção, Reni Adriano, também teve seu romance, *Lugar*, publicado. Além do destaque ao Prêmio, o primeiro SLMG de 2011 segue fiel ao seu princípio de continuar a revelar novos talentos e abre espaço para dois contistas inéditos em livro, Maurício Meirelles e Matheus Ratton. Ensaio de Mário Alves Coutinho sobre o cinema de Godard, Cyro dos Anjos por Rui Mourão, resenha de Edgard Pereira e poemas de Luciana Tonelli completam o cardápio.

A capa é do artista plástico Carlos Wolney, da segunda geração de ilustradores deste SLMG (anos 1970).

SUPLEMINTO LITERÁRIO



Capa: Carlos Wolney Soares

Governador do Estado de Minas Gerais
Secretária de Estado de Cultura
Superintendente do SLMG

Assessor Editorial

Projeto Gráfico e Direção de Arte

Diagramação

Conselho Editorial

Equipe de Apoio

Estagiárias

Jornalista Responsável

Antonio Augusto Junho Anastasia

Eliane Parreiras

Jaime Prado Gouvêa

Fabício Marques

Plínio Fernandes – Traço Leal

Jairo Souza

Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza,

Carlos Wolney Soares, Fabício Marques

Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, José Augusto Silva

Geizita Mendes

Fabício Marques – JP 04663 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

AS L E S S E S D E C I M E S

Conto de Tércia Montenegro

Foi com uma esperança meio infantil que entrei na galeria. Nada me garantia que poderia encontrá-la, num dia comum. Tinha perdido a abertura do evento, lendo o jornal apenas dois dias mais tarde. Era natural, então, que àquela altura Paulina estivesse de volta ao país onde agora morava – Dinamarca ou Holanda, não lembrava bem o que dizia a reportagem.

De qualquer modo, eu não podia deixar de ir, nem que fosse como um tributo íntimo a Saulo e Clóvis, seus irmãos que eu tão bem conhecera. Eles estavam mortos há muitos anos, e eu nem sabia se a arte de Paulina os deixaria orgulhosos, mas isso não fazia diferença. Eu *precisava* ir, nem que fosse pela mera curiosidade sobre um campo artístico no qual eu também me arriscava. Claro que nunca chegaria a ser um nome conhecido internacionalmente, nem tinha expectativas de morar fora, coisas desse tipo. Mas era sempre interessante ver as obras daqueles que têm o diferencial. Nem que seja para conferir, em silêncio, a pouca diferença entre nós e eles.

A arte de Paulina, entretanto, era muito mais delicada do que jamais pensei. Na época em que a conheci, ela não passava de uma garota estouvada, de sobrancelhas unidas num feitio de zanga. Pouco falava, e contribuía para isso o fato de ser muito mais nova que todos, vivendo numa casa em que havia apenas homens. A mãe tinha morrido ou fugira, nunca soube ao certo. O fato é que Paulina atravessara a infância e a adolescência ouvindo os timbres masculinos do pai e dos irmãos, excluída com suas bonecas e vestidos – roupas estranhas no varal e mal caídas nela mesma. Havia as meninas da vizinhança e da escola, lógico. Mas Paulina era arredia a quase todos: parecia estar à vontade unicamente ao lado de seu cão, um labrador envelhecido, cheio de peles flácidas no pescoço.

Na galeria, não foi espantoso encontrar pinturas e fotografias dedicadas insistentemente ao tema dos cães. Já sabia, de experiência própria, como é difícil

desgarrar-se de obsessões infantis – os amores mais precoces são os que permanecem, às vezes pela vida inteira. E estava assim, pensando diante da imagem gigantesca de um perfil canino, quando a criatura apareceu. Não posso defini-la de outro modo: era estranho demais. Na verdade, ela não *apareceu* exatamente; já estava lá, parada talvez há horas, mas eu só a enxerguei naquele instante, primeiro com o canto do olho, e depois frontalmente, num susto não disfarçado. Uma pessoa sentada num dos ângulos da galeria, usando uma máscara de cachorro.

Era uma máscara comum, dessas que se encontram em qualquer feira, típica de carnavais. Não chegava a ser assustadora em si, era quase malfeita – mas a circunstância de encontrar uma figura nesse feitio, que no primeiro instante não soube se era estátua ou gente de verdade, foi perturbadora. Saí da sala discretamente, e logo encontrei uma das monitoras da galeria. “O que é aquilo, por favor?”, sussurrei, apontando para a criatura às minhas costas. A jovem não precisou olhar para saber a que eu me referia; deu um sorriso que oscilou entre a ironia e a superioridade cultural e respondeu, no mesmo tom de voz que usei: “É a artista”. “Paulina?” – perguntei, sem reparar na absurda intimidade de me referir a ela assim. Mas aquilo serviu para que a monitora recuperasse um pouco de seu ar solícito: “Sim, Dona Paulina Mendes.” Deve ter pensado que eu era um parente ou amigo próximo.

A monitora ficou parada a meu lado, após dizer que eu estivesse à vontade; a artista estava disponível, com uma cadeira ao lado, para quem quisesse se aproximar. Era bizarro, sim, mas afinal era o que eu estivera buscando. Poderia conversar com Paulina Mendes, mesmo através da tal máscara.

O começo foi constrangedor, cheio de silêncios. Apresentei-me, falei de Clóvis e Saulo, do tempo em que convivemos. Ela lembrava pouca coisa – as mortes aconteceram quando ainda era uma menina –, mas me pareceu ter percebido, por trás da borracha e do



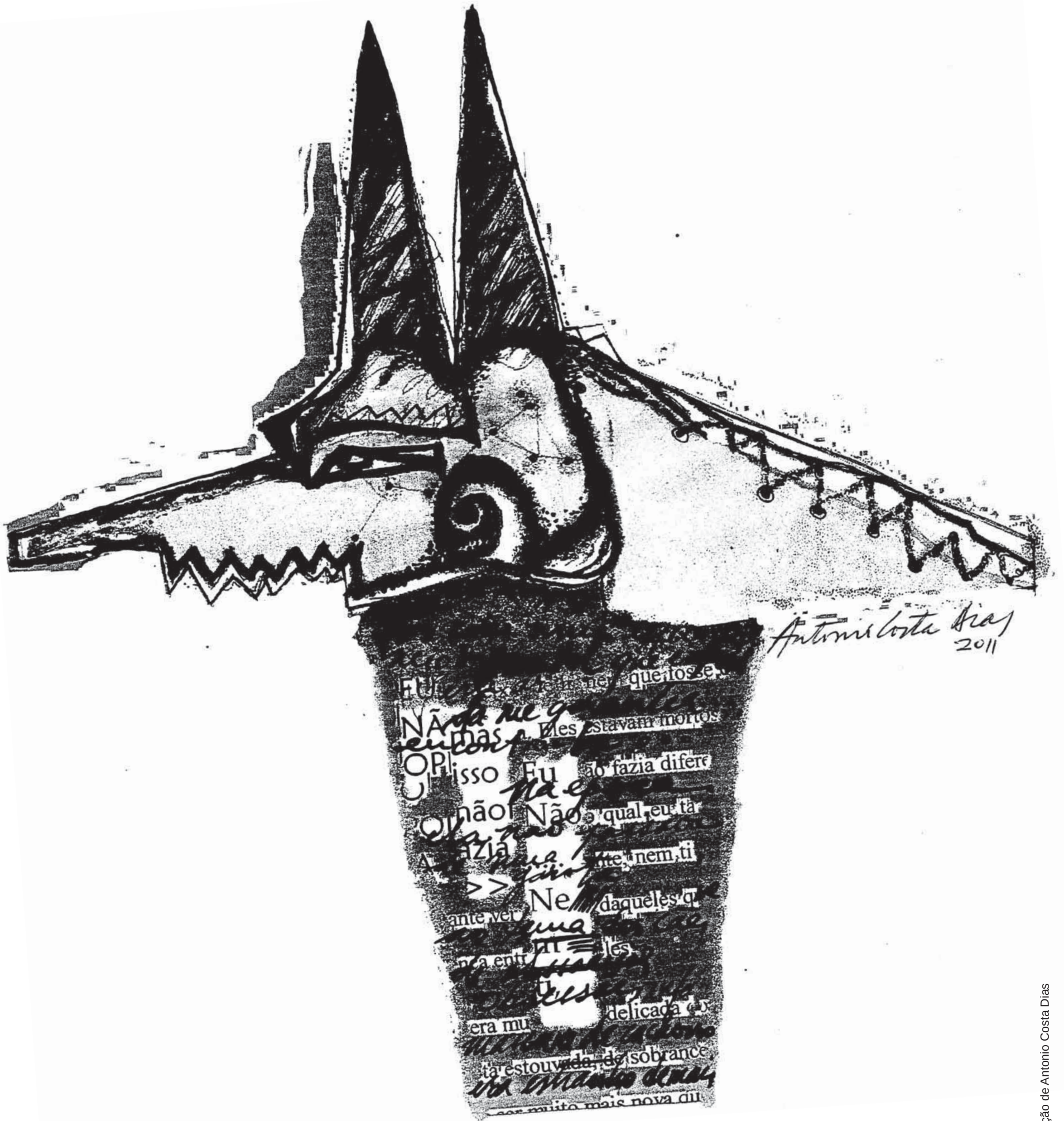


Ilustração de Antonio Costa Dias

colorido daquelas feições compridas, uma voz um tanto comovida. A cabeça balançava afirmativamente, enquanto eu rememorava a banda de rock que criamos, os jogos de basquete e as viagens do grêmio. “Sim, sim, eu lembro que eles falavam tanto nisso!” – ela concordava, com um tom simpático. Por um instante, tive a sensação de que a voz vinha não da criatura sentada a meu lado, mas de um dos quadros. Apesar de conterem imagens de cães, alguns com feitio de lobo ou raposa, eram todos bem suaves, com um pigmento de neblina. Tudo parecia estar através de um líquido, ou debaixo de névoa, de muito frio. Comentei aquilo meio distraidamente, e Paulina respondeu, agitando as mãos como quem sorri: “Exato. Na Dinamarca, faz muito frio. Em algumas épocas do ano, é incapacitante. As pessoas ficam muito mal-humoradas, grosseiras até. Mas no verão tudo muda. Vamos à praia, e todas as mulheres, de qualquer idade, fazem *topless* com a maior naturalidade.”

Não pude deixar de imaginar Paulina, com seu rosto mascarado, numa praia dinamarquesa. A roupa, que agora lhe caía tão mal quanto na época de menina, não escondia um corpo volumoso e – diria mesmo – desleixado. Como seria deparar com dezenas de imagens femininas, todas com seios expostos, em suas inúmeras consistências e tamanhos? E, no meio da areia, uma silhueta gorda e pálida, com cabeça de cachorro... Procurei afugentar aquela ideia, que já me provocava um certo riso. Falsamente, elogiei Paulina por sua boa disposição em atender ao público, ali sentada e disponível; poucos artistas faziam isso – aliás, que eu lembrasse, nenhum. Ela sorriu com as mãos, desta vez de um jeito mais lânguido ou desconsolado. Realmente, a maioria dos autores não dava a menor bola para suas criações; tratava-se de jogar as obras no mundo e esquecer-las, ou vendê-las, sem se importar com o destino. Mas as paredes de uma galeria estavam lá como muros estranhos e, quem sabe, hostis. Era preciso proteger as obras, dar-lhes um tipo de companhia ou familiaridade. “Por que são os nossos filhos, entende?”

Balancei a cabeça, eclipsado por aquilo que me pareceu um comentário um tanto exagerado ou exótico, mas Paulina continuou. “Na primeira noite, na abertura da exposição, eu decidi que viria diariamente, enquanto durasse a mostra. Um bando de adolescentes invadiu esse espaço, gritando e se agitando, você precisava ver o horror” – e ela me segurou a mão, com unhas tão compridas que me questionei como equilibrava o pincel entre aquelas lâminas. “Não havia ninguém que tomasse uma providência para contê-los, então eu mesma tive de me atirar em cima, para que saíssem do espaço, os malditos vândalos!”

Paulina suspirou; ao expirar, a borracha da máscara inflou, soprando os dentes caninos, que pareceram moles e úmidos. “E pensar que os idiotas saíram rindo, se divertindo com a minha cara, zombando dos meus cães! Não... não deixarei mais isso acontecer.” Fiquei sem palavras,

procurando algum tipo de distração – a monitora que entrasse novamente na sala, ou um outro visitante, mas não aconteceu nada. Minha única saída foi olhar de novo os quadros ao redor (sentia que Paulina, ainda agarrada à minha mão, esperava uma atitude do tipo). Suspirei também, e disse que ela tinha razão, as obras eram belíssimas, mereciam respeito; nem todo mundo era digno de entrar numa galeria etc. Percebi que ela sorria aliviada, relaxando a pressão no meu pulso, até, por fim, soltá-lo. Foi quando achei que já era o suficiente. Poderia ter marcado um retorno – afinal, ela ficaria de prontidão durante a mostra inteira – ou poderia ter voltado sem marcar. Havia muitas coisas que poderia fazer: eu tinha uma fita com gravações caseiras da antiga banda (Saulo nos teclados, Clóvis na guitarra e no vocal, eu na bateria); tinha também os meus desenhos e aquarelas, que talvez ela gostasse de ver... enfim, em último caso, tinha um *spaniel* em casa, que ela poderia conhecer.

Lembro que pensei na aparência que meu cão ganharia, sob aqueles pincéis vaporosos, pinçados por unhas longas. Começava a gostar da ideia de conversar com Paulina em outras ocasiões, e talvez eu lhe perguntasse por que os gêmeos decidiram se matar juntos, trinta anos atrás. Mas, enquanto eu lhe estendia a mão para me despedir e fazia todas essas conjecturas, ela tirou a máscara. Desfez-se do rosto de cão vigilante que assumira para guardar os próprios quadros. E, por baixo daquela cabeça de borracha, havia a antiga menina – a mesma solitária e esquiva que, embora me sorrisse, parecia ter a boca deformada num esgar de repulsa e mantinha sempre as sobrancelhas unidas.

Pude ver seus olhos negros, separados por uma ruga vertical que eu desconhecia. E, embora eu atentasse para a cor de seu cabelo, para os brincos miúdos e o batom muito vermelho, o que mais me marcou foram as cicatrizes. Eram como respingos por todo o rosto, nas mais diferentes direções: arranhaduras desenhando na pele um tipo de decoração primitiva. Não durou dois segundos aquela visão; logo me distanciei, sem fazer nenhum dos convites ou promessas que tinha imaginado. E, apesar de notar no seu rosto algumas marcas ainda vermelhas de tão recentes, saí da galeria achando que eram todas muito velhas, forjadas no tempo daquele labrador flácido.

TÉRCIA MONTENEGRO

Escritora de Fortaleza (CE), autora de *O vendedor de Judas* (Edições UFC, 1998), entre outros. Este conto faz parte do livro *O tempo em estado sólido*, vencedor da categoria Ficção (Conto), do Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura, Edição 2010.

Anaeróbica

Bruno Brum

Uma possibilidade

O diabo se parece com isso, imagino. Qualquer qualidade que se possa notar sob um exame mais detido, qualquer traço que se revele à análise mais criteriosa, passariam aqui despercebidos. É possível que, por capricho do olhar, a paisagem consumisse a si própria. Talvez, então, se tornasse mais precisa e real.

Cinco considerações ao invés de

O quadrado é o inverso do quadrado.
O círculo, o inverso do círculo.
Um rosto, círculos e quadrados sobrepostos, o inverso do rosto.
Nítido: seus limites nas bordas do inverso.
O inverso ao invés do inverso.

O contrarregra vê dragões contra um fundo azul

O cowboy sentado, folheando uma revista, inclina levemente a cabeça, tomando o cuidado de não olhar para a câmera.

O cão pastor salta por sobre os latões de lixo, derruba o bandido e volta para receber outro biscoito.

A multidão ergue os braços e grita um pouco mais alto na segunda tomada.

O vento passa e volta para a hélice.

O pássaro passa e volta para a caixa de ferragens.





Cifra

Uma época não é necessariamente um conjunto de dias, meses ou anos, podendo ser medida em horas, minutos, segundos, o que sugere muitas épocas em um mesmo dia, mês ou ano, ou mesmo em uma mesma hora, minuto ou segundo. Uma época não é necessariamente um conjunto de ideias.

Uma impossibilidade

Duas portas traçadas no espaço.
Entrada e saída, dizem.

Duas portas trancadas no espaço.
Ninguém entra. Ninguém sai.

Anotações para um mantra pessoal

A voz que me tocou não é voz, nem me tocou.

Murilo Mendes

Som em sentido anti-horário.

Voz de encontro à garganta.

Boca se abrindo ao contrário.

Pérola coberta de cáries.

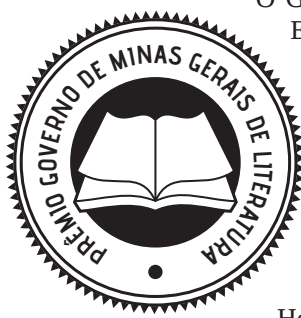
BRUNO BRUM

Poeta mineiro radicado em São Paulo. Estes poemas fazem parte do livro *Anaeróbica*, vencedor da categoria Poesia, do Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura, Edição 2010.



Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura Homenagem pelo conjunto de obra, poesia, ficção e jovem escritor mineiro

Edital



O Governo de Minas Gerais, por intermédio de sua Secretaria de Estado de Cultura, torna público que receberá propostas dos interessados em participar do **Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura – 2011**, dentro das condições estabelecidas neste Edital, com premiação da categoria **Conjunto de Obra** e de obras literárias nas categorias de **Poesia, Ficção (Romance)** e **Jovem Escritor Mineiro**.

Os interessados deverão protocolar sua obra no Suplemento Literário de Minas Gerais, localizado na Superintendência de Museus de Minas Gerais, na Avenida João Pinheiro, 342, Belo Horizonte/MG – CEP 30130-180, a partir do dia 3 de fevereiro de 2011, no horário de 10h às 17h, até o dia 4 de março de 2011, ou enviá-la pelo correio, para o endereço acima indicado, valendo a data da postagem até a data do último dia de inscrição.

1) Do objeto

Estabelecer os processos de:

- escolha, por comissão formada nos termos deste Edital, de um escritor vivo que tenha contribuído de forma significativa para a produção e divulgação da literatura brasileira, no país e, eventualmente, no exterior;
- seleção, entre obras inéditas inscritas, dos vencedores nas categorias de **Poesia e Ficção (Romance)** do Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura – 2011;
- seleção, entre projetos e/ou obras inéditas inscritas, de um vencedor na categoria **Jovem Escritor Mineiro** do Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura – 2011.

2) Dos objetivos do prêmio

2.1. Promover e divulgar a literatura mineira e brasileira no país e no exterior por meio de premiação que homenageie autor vivo, brasileiro, residente, domiciliado no país, e que pelo conjunto da obra tenha contribuído de forma significativa para a produção e a divulgação da literatura brasileira, no país e no exterior.

2.2. Promover e divulgar a literatura mineira e brasileira nas categorias **Poesia, Ficção (Romance)** e **Jovem Escritor Mineiro**, em língua portuguesa, buscando incentivar escritores já inseridos no mercado editorial e/ou novos criadores.

3) Das condições de participação

3.1) No processo de escolha para o premiado na categoria de **homenagem a autor vivo pelo conjunto da obra**, uma comissão, especialmente designada para este fim, deverá indicar autor cuja obra seja, em seu conjunto, de inegável qualidade, reputação e importância para o desenvolvimento da nossa literatura, tendo ainda o agraciado contribuído de maneira decisiva para novos rumos da produção e/ou crítica literárias brasileiras.

3.1.1) Como nessa categoria o autor homenageado é **indicado** pela comissão, não cabe inscrição de candidato.

3.2) Do processo de seleção na categoria **Poesia**, poderão participar escritores com idade a partir de dezoito anos, iniciantes ou profissionais, desde que nascidos (ou naturalizados) e residentes em território nacional.

3.3) Do processo de seleção na categoria **Ficção (Romance)**, poderão participar escritores com idade a partir de dezoito anos, iniciantes ou profissionais, desde que nascidos (ou naturalizados) e residentes em território nacional.

3.3.1) Está vedada a inscrição de obras do gênero “conto” para a categoria “**Ficção**” (o gênero “conto” será contemplado na próxima edição do Prêmio).

3.4) Do processo de seleção na categoria **Jovem Escritor Mineiro** poderão participar escritores nascidos em Minas Gerais ou residentes no Estado há, **no mínimo, cinco anos** ininterruptos, e que tenham entre **dezoito e vinte e cinco anos completos** na data de encerramento do prazo de entrega das obras, conforme estipulado neste edital.

3.5) Cada participante poderá inscrever apenas uma obra por categoria.

3.6) Somente serão aceitas, no presente processo de seleção, obras literárias rigorosamente inéditas e que não tenham sido publicadas, mesmo parcialmente, de forma impressa ou virtual.

4) Da documentação de habilitação

Para participar, o interessado deverá comparecer ao Suplemento Literário de Minas Gerais, localizado na Superintendência de Museus de Minas Gerais, na Avenida João Pinheiro, 342, Belo Horizonte/MG – CEP 30130-180, munido de invólucro fechado com indicação externa da categoria, contendo:

4.1) Categoria Poesia ou Ficção (Romance)

4.1.1) Formulários de identificação e recibo preenchidos e impressos, disponíveis no site www.cultura.mg.gov.br.

4.1.2) Documentos Necessários:

Cópia da CI e do CPF;

Cópia de comprovante de residência (conta de água, luz ou telefone) dos últimos três meses, a contar da publicação deste edital (apenas uma cópia, de um desses meses).

4.1.3) **Quatro vias** da obra inscrita, numeradas, em português, digitadas em papel A4, fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, devidamente encadernadas, contendo na primeira página apenas o nome da obra, o pseudônimo do autor e a categoria a que concorre, com as seguintes especificações, por gênero:

Poesia, com no mínimo 25 e no máximo 50 páginas.

Ficção/Romance, com no mínimo 80 páginas.

4.2) Categoria Jovem Escritor

4.2.1) Formulários de identificação e recibo disponíveis no site www.cultura.mg.gov.br.

4.2.2) Documentos Necessários:

Cópia da CI e do CPF;

Cópia de um comprovante de residência (conta de água, luz ou telefone) dos últimos três meses, a contar da publicação deste edital (apenas uma cópia, de um desses meses).

Cópia de um comprovante de residência datando de no mínimo 5 anos atrás (anterior a dezembro de 2005).

4.2.3) Proposta da obra inscrita em **quatro vias**, ainda que não seja definitiva, com no mínimo 10 e no máximo 20 páginas, **numeradas**, em português, digitadas em papel A4, fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, devidamente encadernada, contendo na primeira página apenas o nome da obra, o pseudônimo do autor e a categoria a que concorre.

4.2.4) Anexado à obra inscrita, **formulário** contendo nome da obra, justificativa, objetivos, cronograma detalhado da elaboração da obra durante 6 (seis) meses a contar da data da premiação, conforme modelo disponível no site www.cultura.mg.gov.br. O formulário deve constar ao final de cada uma das quatro vias da proposta da obra.

4.2.5) O candidato à categoria **Jovem Escritor Mineiro** deverá comprovar seu nascimento ou residência em Minas Gerais, há, no mínimo, cinco anos, através dos comprovantes de residência solicitados acima.

4.3) A habilitação será feita por representantes da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, localizado na Avenida João Pinheiro, 342, Belo Horizonte/MG – CEP 30130-180. A seguir, os projetos habilitados serão encaminhados às comissões técnicas de seleção e estarão acessíveis somente à Comissão Julgadora responsável por cada categoria, que se reunirá em sessões fechadas para julgamento.

5) Da proposta da obra inscrita

a) Deverá constar na capa da obra o pseudônimo do autor, que deve diferir de seu nome próprio ou artístico. O pseudônimo não deve possibilitar, sob nenhuma hipótese, a identificação do autor na obra.

b) A utilização de fotografias ou de ilustrações em obras depende de prévia e expressa autorização da(s) pessoa(s) retratada(s), em via original com firma reconhecida ou cópia autenticada.

c) Na hipótese de várias pessoas estarem vinculadas à obra, o formulário poderá ser apresentado por uma delas, desde que sejam mencionados todos os dados das demais, com suas respectivas qualificações.

d) Não serão permitidos retificação de autoria, alterações, acréscimos e revisões no conteúdo da obra, depois de a mesma ter sido protocolada.

e) Não serão aceitas inscrições de obras infanto-juvenis, devido às especificidades deste gênero.

6) Dos critérios de premiação

6.1) Na categoria de homenagem a autor vivo pelo conjunto da obra, a comissão, especialmente designada para esse fim, deverá indicar autor cuja obra seja, em seu conjunto, de inegável qualidade, reputação e importância para o desenvolvimento da literatura, tendo ainda o agraciado contribuído, de maneira decisiva, para novos rumos da produção e/ou crítica literárias brasileiras.

6.2) Nas demais categorias, serão analisadas pelas comissões técnicas de seleção as propostas dos candidatos que atenderem aos requisitos de habilitação estabelecidos no item 4 deste documento.

6.3) Serão desclassificadas as propostas que não apresentarem a documentação de que trata o item 4 deste Edital, ou não atenderem a qualquer outra exigência contida neste instrumento.

7) Da premiação

7.1) Será atribuído **1 (um) prêmio** ao ganhador de cada categoria, salvo outra decisão da Comissão de Análise, sendo:

- a) Homenagem pelo conjunto da obra – R\$ 120.000,00 (cento e vinte mil reais) brutos.
- b) Poesia – R\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil reais) brutos.
- c) Ficção – R\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil reais) brutos.
- d) Jovem Escritor Mineiro – parcelas de R\$ 7.000,00 (sete mil reais) brutos, durante 6 (seis) meses, para pesquisa e elaboração de um livro.

Desses valores serão descontados os impostos previstos por lei.

8) Do contrato

8.1) A Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais convocará os premiados para assinar, em até 15 dias, o Termo de Compromisso do presente Edital.

8.2) O prazo de convocação poderá ser prolongado uma vez por igual período, quando, durante o seu transcurso, for solicitado pelo interessado, por escrito, desde que ocorram motivos determinantes, aceitos pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

8.3) Uma vez convocado, na forma dos subitens anteriores, o interessado que não comparecer no prazo e nas condições estabelecidas, decairá do direito à contratação.

8.4) Na hipótese do não cumprimento do item 8 deste Edital, o processo de seleção ficará automaticamente cancelado, ficando a Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais livre para decidir sobre a destinação dos recursos.

8.5) É vedada a subcontratação do objetivo deste processo de seleção.

8.6) Todo o material enviado para o processo de seleção será destruído após a sua conclusão.

Parágrafo único – Toda a divulgação do Edital Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura – 2011, bem como das obras vencedoras (quando publicadas, sob responsabilidade única do seu autor), deverá seguir rigorosamente as orientações da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, no que diz respeito aos créditos de apresentação e patrocínio.

9) Das comissões julgadoras

9.1) O presente processo de seleção será julgado em duas etapas, a saber:

(1ª etapa – Habilitação da obra)

a) Funcionários da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais avaliam os documentos no ato do protocolo. O proponente é responsável por encaminhar todos os documentos de habilitação descritos no item 4, em cada categoria. Caso se constate a ausência de algum dos documentos, ocorrerá a nulidade da inscrição.

(2ª etapa – Análise da obra)

b) Uma Comissão para escolha do premiado na categoria homenagem pelo conjunto da obra, constituída por 3 (três) pessoas de reputação ilibada e conhecimento sobre literatura.

c) Três Comissões de Análise para as demais categorias, constituídas cada uma por 3 (três) pessoas de reputação ilibada e conhecimento sobre literatura.

9.2) As decisões das Comissões Julgadoras serão lavradas em ata, com menção expressa e preordenada dos trabalhos classificados e encaminhada para posterior homologação pelo Suplemento Literário da Secretaria de Estado de Cultura;

9.3) O resultado provisório do Concurso será divulgado no sítio www.cultura.mg.gov.br, na segunda quinzena de julho de 2011;

9.4) Do resultado provisório do Concurso caberá recurso, até dois dias úteis após a divulgação do resultado provisório, às 18 horas, ao Secretário de Estado de Cultura;

9.5) O resultado definitivo do Concurso, após análise e julgamento dos recursos, será publicado no Diário Oficial, informado aos órgãos de imprensa, transmitido por escrito aos autores premiados pela Superintendência do SLMG – Secretaria de Estado de Cultura – no sítio www.cultura.mg.gov.br.

9.6) Um representante da Secretaria de Estado de Cultura acompanhará os trabalhos da Comissão de Análise, relatando em Ata as decisões.

10) Responsabilidade do autor/titular

10.1) O documento assinado, público ou particular, estabelecerá presunção de veracidade, no qual as declarações dispositivas ou enunciativas diretas serão tidas por verídicas em relação às pessoas que o assinaram.

10.2) Havendo fundadas razões de dúvida quanto à identidade do autor/titular ou à veracidade das declarações, serão, desde logo, solicitadas ao autor/titular interessado providências para que a dúvida seja dirimida, anotando-se a circunstância na pasta da obra.

11) Do fluxo processual

11.1) Após o recebimento e o devido protocolo, as obras serão submetidas à Comissão de Análise.

11.2) A falta de quaisquer dos quesitos exigidos no item 4 deste regulamento, em cada categoria, acarretará a nulidade da inscrição.

11.3) Se duas ou mais pessoas protocolarem, simultaneamente, a mesma obra ou obras que pareçam idênticas ou cuja autoria suscite discussão ou controvérsia, serão ambas excluídas do processo de julgamento.

12) Das disposições finais

12.1) A Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais tornará público o resultado desta seleção **na segunda quinzena de julho de 2011**, através de lista afixada nos murais de sua sede, no site (www.cultura.mg.gov.br), Diário Oficial e no Suplemento Literário, 342, CEP 30130-180, Belo Horizonte, Minas Gerais.

12.2) O processo de seleção poderá ser cancelado a qualquer tempo, por iniciativa da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

12.3) Qualquer esclarecimento quanto ao teor deste documento poderá ser obtido no Suplemento Literário de Minas Gerais, **telefone: (31) 3269.1141, no horário de 10:00h às 17:00h**.

12.4) Não serão aceitos como títulos de obras as marcas de renome, as marcas notoriamente conhecidas, o nome civil ou a assinatura, o pseudônimo ou o apelido notoriamente conhecidos, o nome artístico, singular ou coletivo, salvo com consentimento dos titulares, herdeiros ou sucessores.

12.5) Não haverá classificação das obras inscritas, apenas a premiação em cada categoria.

12.6) A apresentação do projeto ao processo de seleção representa a concordância do proponente com todos os itens deste Edital, sem nenhuma ressalva.

12.7) A Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais não tem, nem estabelecerá, quaisquer obrigações trabalhistas com os candidatos aos prêmios e com os integrantes da Comissão que não sejam seus servidores.

12.8) A cerimônia de premiação está prevista para até setembro de 2011, em local a ser previamente divulgado.

12.9) É vedada a participação de:

- Integrantes das comissões mencionadas neste edital;
- Servidores da administração direta da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais;
- Parentes, até o 3º grau, de quem se enquadre em uma das hipóteses anteriores;
- Menores de 18 anos.

Belo Horizonte, 17 de janeiro de 2011.

O uvi pela primeira vez o nome Cyro dos Anjos quando, na companhia de um grupo de jovens, vivíamos a emoção da descoberta da literatura e sonhávamos com a possibilidade de tornarmos escritores. O romancista, àquela altura, já se convertera em grande legenda. Havendo ocupado posições de destaque em Minas Gerais, durante o governo de Benedito Valadares, exercia o cargo de presidente do antigo Instituto de Pensões e Aposentadoria dos Funcionários Públicos-IPASE, no Rio de Janeiro, e o romance *O Amanuense Belmiro*, que sensibilizou uma geração inteira, por todo lado era apontado como obra-prima. Foi com a emoção de quem se aproximava de um monstro sagrado que me entreguei a sua leitura e, em seguida, passei a devorar *Abdias*. Procurando entender a experiência do romancista, que sabia como ninguém caracterizar personagens líricos às voltas com o drama da sua adaptação ao mundo de convenções e banalidades cotidianas, aprendi a ter olhos mineiros, a compreender que a sensibilidade não é apenas dom natural constitui, principalmente, conquista do espírito.

A maneira de Cyro representar a realidade corria paralela à de Lúcio Cardoso e Cornélio Pena, que noutra vertente ofereciam diverso modelo de mineiridade. A força de radical aprofundamento psicológico e mergulho no inconsciente dos últimos contrastavam com a leveza da arte de um ficcionista voltado para o cotidiano, preocupado, antes de mais nada, em levantar a imagem sensível do que acontecia a sua volta, na capital ainda provinciana. Em nosso empenho de comparar para melhor entender o que desejávamos aprender, pudemos verificar o quanto o grupo mineiro se diferenciava dos criadores nordestinos, outra corrente vitoriosa que desde 1930 açambarcava as atenções com uma narrativa de decidida vocação sociológica. Os mineiros concentravam-se na interpretação do ser, impondo certo distanciamento entre o individual e o coletivo. Os representantes do latifúndio da região açucareira extrovertiam-se inteiramente para exprimir formas de estar, o homem em conflito com a terra, através de uma participação tão grande que a expressão do drama individual já se confundia com a expressão do drama do agrupamento regional. Mesmo Graciliano Ramos,

Cyro dos Anjos e

O Amanuense Belmiro

Rui Mourão

procurando refratar pela subjetividade os acontecimentos de ordem social – e, em consequência, desenvolvendo trabalho de grande rendimento no plano construtivo – não chegaria a representar uma ponte que pudesse, mesmo remotamente, estabelecer ligação entre o produzido por homens que se agitavam ao influxo de forte vitalismo e o produzido por homens desenraizados do viver provisório, voltados mais para a meditação e o espiritualismo.

Tive oportunidade de conviver pessoalmente com Cyro dos Anjos na Universidade de Brasília, onde ele coordenava o Tronco de Letras. Eu dava aulas no Setor de Literatura Brasileira. Fizemos boa camaradagem, que não ficou restrita às lides acadêmicas. Graças à vizinhança de quadras – os nossos apartamentos estavam localizados na 306 o meu, na 305 o dele – no período em que o escritor administrava convalescença de acidente cardiovascular, praticamos juntos extensas caminhadas vespertinas. Avançando pelas passarelas cimentadas de edifícios, que pareciam sempre as mesmas e conduziam a espaços monotonamente muito

identificados, perscrutávamos o passado por ele vivido em Minas Gerais, comentávamos as perplexidades do trabalho no campus, falávamos de literatura e de escritores. Cyro levou-me à gráfica da Universidade para mostrar a luxuosa e criativa edição dos 12 Poemas Coronários, em fase de preparo. O humor sarcástico que em particular se desentortia, a malícia na contemplação de espetáculos pouco meritórios da conduta humana, a agudeza de observação e de análise conferiam riqueza e exuberância aos desempenhos do grande conversador.

O curso por ele oferecido na Universidade era de criação literária. Não tenho informações seguras sobre a orientação que dava às aulas. Como sabia do seu interesse em apresentar para alunos o trabalho de depuração de texto, suponho que o objetivo final da atividade em classe se confundia com a intenção de passar adiante a experiência do seu artesanato de criador. Devia ser qualquer coisa parecida com a prática da transmissão de conhecimentos nas oficinas de arte e artesanato medievais, onde a relação entre mestre e discípulo

se desenvolvia na própria fenomenologia do fazer. Naquela época, Cyro havia dado por concluída a elaboração de *Explorações no Tempo*, ocupação obstinada, diariamente enfrentada com o emprego das armas mais afiadas e de maior poder de fogo, e que não tivera prazo para terminar, como era hábito nas suas tarefas de escrita. Para ele, a realização de cada página, antes de converter-se em triunfo, se tornava batalha de vida e morte, desgastante mas necessária, que o fazia sofrer. Confessou-me, certos capítulos desse livro de memórias chegaram a ser reescritos até trinta vezes. As várias versões iam sendo guardadas numa caixa. Era invejável sua olímpica disposição de não temer jamais recomeçar do zero, de partir infatigavelmente

**“Ele se interrompeu ao perceber
que as últimas propostas, em
vez de significar avanço, começavam
a comprometer o escrito”**

em busca da pureza ideal, da perfeição ideal, mesmo sabendo, por antecipação, que o destino desses valores absolutos seria continuar para serem eternamente procurados. O que o levou a suspender a pena no caso de *Explorações no Tempo* – como de resto acontecia com relação a qualquer texto – foi o reconhecimento da existência de um limite para as possibilidades humanas. Ele se interrompeu ao perceber que as últimas propostas, em vez de significar avanço, começavam a comprometer o escrito.

Cyro dos Anjos foi, entre nós, o mais destacado representante da gloriosa estirpe de torturados pela composição, cuja ascendência mais ilustre se encontra em Gustavo Flaubert. O entendimento vulgar supõe que a obstinação desse tipo de escritor se exerça apenas ao nível raso das preocupações com a construção da frase, da busca do ritmo, propriedade vocabular e correção gramatical. Isso porque ainda se pensa muito numa estrutura significante independente da estrutura de significado, como se fosse possível, por exemplo, na realidade concreta do ser humano, fazer distinção entre corpo e espírito. O esforço sem tréguas de Cyro dos Anjos, que para muitos poderia parecer incompreensível, visava à descoberta da *sua* linguagem, quer dizer, da *sua* maneira de ver a realidade. O desejo da descoberta dessa dimensão é que o movia e o deixava, com estoicismo de verdadeiro asceta, disposto aos maiores sacrifícios.

Trazendo para a interpretação dos fatos forte carga de subjetividade, ele sem dúvida se definia como expressionista. O interesse primordial estava em transmitir uma perspectiva de encarar o mundo.

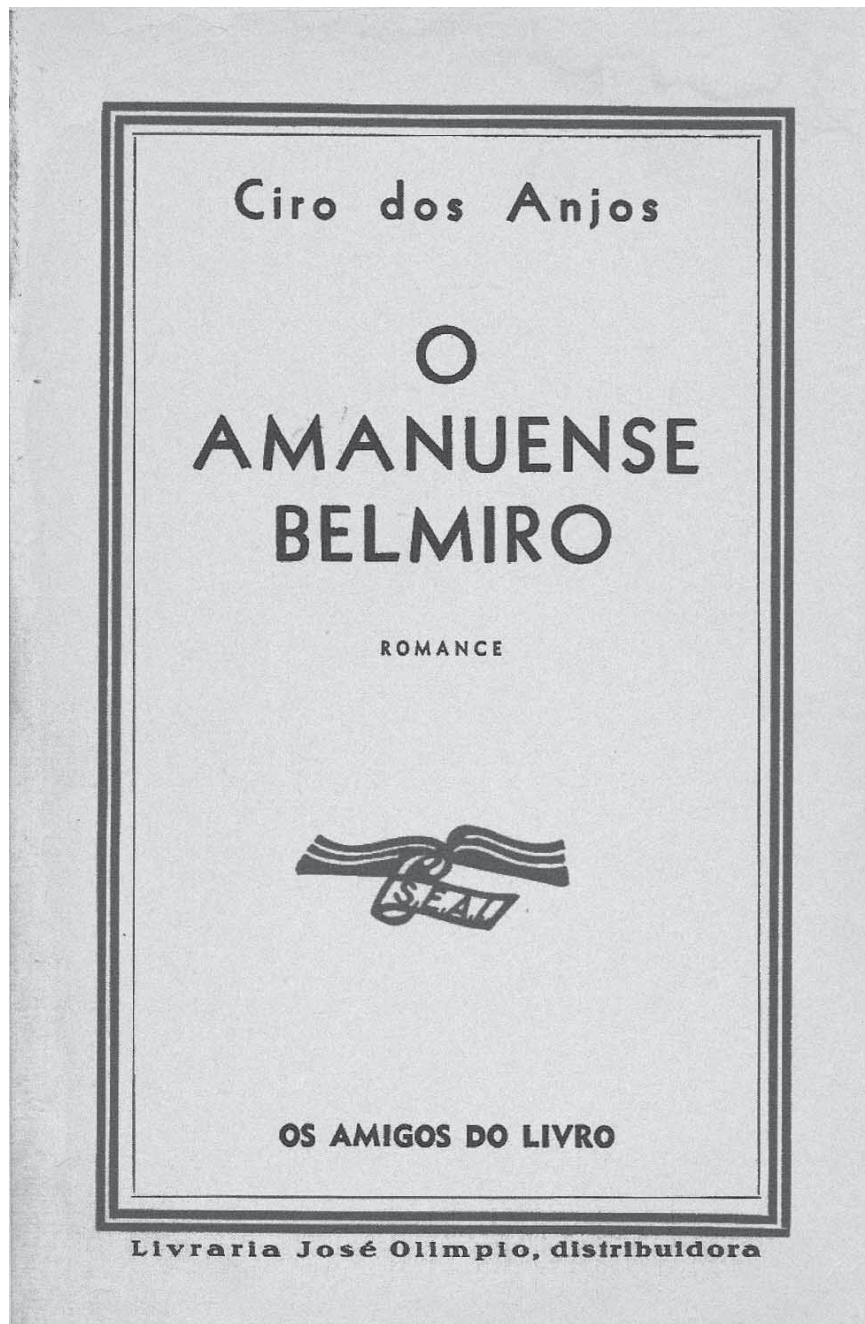
Na verdade, se dispunha nesse empenho com tal rigor que chegava a revelar certa indiferença com relação aos motivos, as provocações externas que o levavam à mesa de trabalho. Tive oportunidade de testemunhar a consequência maior desse posicionamento ao verificar certa autonomia dele com relação ao próprio gênero literário praticado. Foi quando, em Brasília, confiou-me a maneira pela qual optara por escrever *A Menina do Sobrado*. Possuía dois projetos, um de ficção, outro memorialístico. Para decidir sobre o que mais lhe convinha, buscou a solução de tirar a sorte, num jogo de consulta aos arcanos, cujas características não posso mais precisar com segurança. Não me esqueço é do resultado, que se concretizou na mensagem: “É sempre grato recordar”. O comportamento punha à mostra a sua concepção de realidade. A despeito de se apresentar com visão racional das coisas e fazer força para iluminar, com o trabalho da linguagem, a consciência crítica, avaliadora e até desencantada do comportamento humano, o mundo para ele apresentava forte contingente de mistério. Sua escrita convivia com a lógica verossimilhante, com o lírico e, na condição de substrato disso tudo, persistia um potencial de natureza mágica.

O minucioso estudo estilístico que deverá revelar, em termos definitivos, o núcleo da emoção geradora da narrativa de Cyro dos Anjos, ainda não foi realizado. Ninguém estará sendo precipitado,

**“O interesse primordial estava
em transmitir uma perspectiva
de encarar o mundo”**

entretanto, ao afirmar que o elemento que sobressai de imediato na sua linguagem se relacione com uma visão mítica da realidade. Trata-se de camada sensível que se impõe à leitura mais desarmada. Belo Horizonte – a cidade provinciana da década de quarenta, dominada pelo funcionalismo público e vivendo sua idílica fase pré-industrial, com as ruas de pequenas distâncias servidas por bonde, a moldura cinematográfica de montanhas – é o cartão postal quase utópico que vai se esboçando para a nossa consciência de leitor. O século andava em atraso por aqui. No espaço urbano povoado por seres cheios de compostura tanto no vestir quanto no agir – sobretudo no sonhar – a classe média procurava administrar o vazio de uma existência sem sentido, através do platonismo de amores inalcançáveis e impossíveis.

Há perfeita adequação do instrumental técnico para a expressão desse conteúdo. Os romances *O Amanuense Belmiro* e *Abdias* foram concebidos na forma de diário. A subjetividade, que cotidianamente



registra seu envolvimento com a trama, levanta uma concepção de mundo impregnada de forte carga idealizadora. Quando Cyro deixa a ficção para abraçar o gênero memorialístico, a possibilidade do livre avanço por um tempo interior dilatado acentua ainda mais a tendência anteriormente manifestada. O escritor arrebatava a forma do diário das mãos do personagem para assumir em toda a sua abrangência a fala do eu. Essa substituição de autoria foi realizada de maneira quase espontânea, uma vez que a ficção praticada já era de natureza auto-biográfica. Confirmando pelo contraste essas observações, podemos considerar o que se passou no caso de *Montanha*. O relativo fracasso do romance resultou do abandono da ótica que nele parecia se confundir com a sua maneira natural de ser. O ficcionista partiu para a aceitação da crua realidade concreta e histórica, ao tentar retratar o ambiente político mineiro, sem

que isso correspondesse a uma evolução da sua linguagem. Acabou caindo nas malhas do modelo narrativo do norte-americano John dos Passos.

Cyro dos Anjos é a expressão mais acabada da linhagem de escritores que veio se formando em Minas Gerais como fruto da cultura regional. O espírito arredo cheio de compostura do nosso povo, a consciência da medida e do desmedido que o leva a refugiar-se na timidez, o apego à ordem e disciplina como tábua de salvação para enfrentar o mistério que ronda à sua porta deram origem a uma família de laboriosos cultores do texto, de infatigáveis lutadores com a palavra, de conventuais cultores de um estilo refinado que acabou sendo inequívoco sinal de civilização. Permito-me a referência a trecho de artigo há tempos publicado, no qual tentei levantar as grandes linhas de lutadores com a palavra nesta parte do Brasil.

A fortuna literária montanhesa tem sido feita por um conjunto de escritores cuja mestria artesanal da frase se transforma numa espécie de nossa marca de fábrica. Refiro-me àqueles prosadores contidos e disciplinados, cujos espécimes mais típicos parecem ser Godofredo Rangel, Eduardo Frieiro e Cyro dos Anjos e foram definidos por Antônio Cândido como praticante de uma *literatura caligráfica*, pois a aplicação caprichosa, minuciosa e elegante para o efeito do estilo não deixa de lembrar o amoroso cuidado dos antigos peritos da escrita manual, preocupados com o embelezamento da página.

O esplendor cartesiano da lógica é a virtude mais prezada desses escritores, que estão sempre incansavelmente à cata do termo próprio, da depuração da frase, da elegância do dizer. Há neles uma tendência inegável para certo aristocratismo mental e, se a esse respeito a ironia constitui o aliado mais produtivo, a pose de quem deseja “fazer estilo” acaba deixando à mostra o rebuscamento. Ao descobrir esse lado maneirista, compreendemos que aquele amor à luminosidade racional nunca conduz às grandes brancuras do ascetismo ou à precisão de um rigor matemático. A amenidade da crônica, o vôo rasante do comentário malicioso, a disciplina que mais parece a compostura do pícaro é que conforma sua verdadeira natureza. Antonio Candido os caracterizou como não machadianos, por entender que são “homens de profundidade demarcada, sem as infundas aberturas para o irracional e o drama”, mas creio impossível admiti-los fora da sombra do patriarca das nossas letras, que foi um gigante de sete faces, podendo se refletir em todos os espelhos. Essa família inteira nasceu fascinada pela postura externa do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e aí permaneceu sem nenhuma tentação mais séria de um escorregão pelos abismos, talvez pelo seu natural pendor para a afabilidade.

O Amanuense Belmiro, obra de estréia, terminou, de forma mais ou menos unânime, consagrada como o ponto culminante da carreira do escritor. Parece inegável, ao escrevê-lo, o criador mineiro estava sendo trabalhado sob impulso emotivo resultante da convivência

com o maior dos clássicos da literatura espanhola, *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra.

Basicamente, quê Cyro dos Anjos nos apresenta? A história de um homem a caminho da maturidade que, leitor continuado de romances, se torna vítima de um sonho idealizado e, em conseqüência, se vê arrebatado para fora da realidade cotidiana, com a qual não consegue conviver. À maneira do Cavaleiro da Triste Figura, que elege simples camponesa à condição de mito – Dulcinéia del Toboso, senhora de alta distinção e nobreza – a quem passa a servir, dedicando-lhe as vitórias e conquistas da sua vida aventurosa, o burocrata Belmiro, ao ser tocado pela mão de Carmélia, desconhecida adolescente que dele se aproxima numa festa de Carnaval, dominado por irresistível comoção, em clima de verdadeiro delírio a imagina como a própria encarnação do mito da branca Arabela, que lhe povoara as estórias da infância – “a donzela do castelo que tem uma torre escura onde as andorinhas vão pousar”(Anjos, 1937, p. 35) –, e põe-se a partir dali a seu serviço, na condição de apaixonado, dedicando-lhe todos os momentos de um grande desassossego. Até fisicamente Belmiro lembra D. Quixote. O personagem de Cervantes, “rijo de compleição, seco de carnes, enxuto de rosto”(p. 29), andava por volta dos cinqüenta anos. O de Cyro, um pouco mais novo, mas que se acreditava passado em maturidade, espigado, de grande magreza, desconforme, usava colarinho alto e pectenê.

A diferença entre os textos se torna perceptível quando começamos a perceber, o personagem de Cervantes encontra-se no plano da absoluta idealidade, encarando os fatos com a limpeza de olhar que a loucura permite, enquanto o personagem de Cyro, dotado de razão e espírito crítico que jamais o abandonam, pisa o chão de uma realidade desconfortável, pela sensação de estar pisando, invariavelmente, a inconsistência da fantasia. No caso de D. Quixote, a ironia do narrador na terceira pessoa comparece para revelar o estado de demência do personagem, conferindo credibilidade à narrativa. No caso do amanuense, o estado de emoção permanente é que produz a verdade psicológica, assegurando autenticidade ao relato de quem fala, sem intermediação, na primeira pessoa, abrindo-se com franqueza para o leitor. Dulcinéia del Toboso é a dama intangível, “princesa e grã-senhora”, absolutamente verdadeira, que permanece na retaguarda do herói em estado de impassibilidade e nobreza. A donzela Arabela, ser de imaginação que só em momentos de turbulência dos sentidos convence seu criador, vacila e flutua com a emoção do anti-herói, desejoso de entregar-se ao sonho e passar a um estado de idealidade, de segurança e paz, mas permanentemente intranquilo, não consegue se desvencilhar em qualquer circunstância do senso comum, sua invariável âncora.

O encontro – a descoberta da eleita – corresponde a mergulho na quase inconsciência. Arrebatado pela onda de um cordão carnavalesco, branca mão veio se agarrar à sua. Ao erguer os olhos

para conferir o rosto da pessoa em contato, o inesperado aconteceu. Experimentou incontrolável choque. Irá anotar no diário que escreve: “Foi uma visão extraordinária. Percebi que descera até a mim a branca Arabela”(idem, p. 34). Numa entrega desprotegida, de fato delirante, não se contém: “Efeito da excitação do espírito em que me achava, ou de qualquer outra perturbação, senti-me fora do tempo e do espaço, e meus olhos só percebiam a doce visão (p. 34). Chegara a perder a noção do acontecido, percebeu apenas que, em determinado momento, a mão da moça se desprendeu da sua. Pela manhã, ficaria sabendo, sofrera desmaio e, socorrido por desconhecidos, descansava num sofá. Recuperado o senso comum, ao relatar a aventura deixará escrito: “o episódio do Carnaval me parece um artil engenhoso, armado por mim contra mim próprio, nesses domínios obscuros da consciência”(ibidem, p.36). Nos dias subsequentes, porém, convivendo com a emoção de permeio ao espírito crítico, voltará a se entregar intensamente à paixão, transitará pelas ruas como um adolescente enamorado. Através de Gaudêncio, colega da repartição e da roda literária, fica conhecendo o nome da moça, seu endereço, tem informação sobre a família. O sentimento amoroso alastra-se mais ainda a partir dali. Vai conhecer por fora a casa, na esperança de poder rever, de maneira furtiva que fosse, o rosto que passara a ser, para ele, a visão do paraíso. Deparando com alguém à janela, a reconhece, mas não encontra forças para encará-la. Prossegue a caminhar, mais ou menos em fuga. Havendo descoberto, no *Minas Gerais* um convite para a missa de trigésimo dia em intenção de Aurélio Dias, pai de Carmélia, rumo para a igreja da Boa Viagem, onde se posta do lado de fora, aguardando a saída da moça. Vai dizer depois: “Desejaria bebê-la com os olhos, obter uma imagem sua que se fixasse, em minha memória ótica, para alimento dos longos dias que passarei sem a ver”(ibidem, p.60). E continua escrevendo: “Entretanto, assim como, quando queremos forçar demasiado a atenção em qualquer coisa, esta coisa nos foge, preocupados que ficamos com a necessidade de prestar atenção, escapou-me uma imagem nítida de Carmélia para só ficar um esboço vago de seu vulto”. Lembrando-se da tarde em que passara pela casa da donzela, à rua Paraíba, observa: “Quando, em um momento propício, ela alçou rapidamente o olhar para procurar o carro da família, desviei sem querer os meus olhos. Por quê essa timidez? Carmélia não me conhece e nem perceberia uns olhos que nela se detivessem furtivamente” (ibidem, p.62). Como se estivesse a praticar um crime, desejando intensamente o que não merecia, e não conseguindo se livrar jamais do agudo senso crítico, percebe que aquela paixão é uma fantasia. Diz para si próprio: “Um homem não se deve entregar, assim, a uma vida inútil, de vagabundo lírico” (ibidem, p. 88). Forte é a sua consciência de realidade: “Com uma vaga imagem física, fornecida pela moça (...) e com sombras e luzes, que havia dentro de mim, construí uma Carmélia cerebral que me

causava devastações”. Mas de qualquer forma, em momento algum pensa em renunciar ao sentimento insensato que só continua a crescer.

Livro afora, Belmiro permanecerá oscilando entre o sonho e a realidade. Num momento em que, dominado pelo maior enlevo, confia a Gaudêncio a aventura completa que está a sufocá-lo, o amigo, cheio de surpresa, observa: “É extraordinário que você tenha conseguido imaginar tanta coisa em torno de uma criatura simples como Carmélia!... (ibidem, p. 110). Aquela razão descontaminada de emoção, de uma pessoa que se encontrava plantado em outra realidade, o faz desabar. A conversa terá, daí para frente, efeito sedativo em seu espírito. Embora continuando com o pensamento dominado por Carmélia, a paixão não será mais a mesma. Consegue enxergar a donzela despida do manto Arabela. Por bom período chega a esquecê-la. Ao ser informado, como sempre por Gaudêncio, que um primo da moça, médico recém-formado, viera morar na casa, sofrerá com a suposição de que havia surgido um rival, porém o ciúme não se tornará intolerável. Estará sempre reconhecendo sua falta de condições para disputar uma adolescente, de resto situada em plano social muito superior ao dele. Quando, passado o tempo, as suspeitas que tivera se tornam realidade, com a notícia do casamento de Carmélia, de fato conquistada pelo primo, a reação manifestada é de conformismo: “minha impressão foi de que se tratava de um fato antigo, já por mim conhecido, cuja divulgação se fazia, agora, com atraso” (ibidem, p. 195). O amor se apresenta para ele “tão desvirilizado” – um “sentimento tão acompanhado de renúncias prévias” – que vai se deslocar para o Rio de Janeiro, passivamente entregue a inexplicável sentimento de masoquismo ou de compaixão para consigo mesmo, interessado em assistir ao embarque do casal que partia, em lua de mel, num cruzeiro marítimo. Confessará no diário: “Bem que tenho tido desejo de dizer que ainda amo a donzela, embora sob uma forma diferente, quase como a de saudade da amada que morreu” (ibidem, p. 118).

Havendo se contido a ponto de encarar o acontecimento como algo remotamente relacionado a sua pessoa, não demorou a demonstrar, era grande o esforço desenvolvido para sustentar aquela aparente indiferença. A capa exterior de conformismo mal continha o vulcão do idealismo, incontrolável como não podia deixar de ser, que lavrava em seu interior. Ainda no Rio, em momento posterior, ao aproximar-se do mar que lhe havia roubado a esperança da realização amorosa, entrega-se a repentina emoção transbordante:

Pareceu que do mar me vinha qualquer mensagem, inexprimível por palavras, e contudo inquietante. Uma grande voz confusa se erguia do fundo das águas, arrastando-se como um trovão longínquo. As trombetas do Juízo Final deverão ser, assim, a um tempo distantes e próximas, surdas, mas dominadoras. Ouvi-la-emos é dentro da alma, sem a interferência dos sentidos, tal como ouvimos a voz do mar.



“Cyro dos Anjos é a expressão mais acabada da
linhagem de escritores que veio se formando em Minas”

Há, neste, uma inteligência e um anseio de comunicação que compõem quase uma alma para a paisagem marinha. (ibidem, p.261) Na linguagem do cosmo, “em alto estilo apocalíptico”, o gigante das águas lhe mandava sua fala. Belmiro se pergunta: “Por quê o mar nos transporta às reflexões sobre o amor e a morte? O amor e a morte encerrarão o destino do homem? Por quê, também, nos convida ele para a destruição de nossas limitações?” É quando o homem de coração ferido se levanta sobre si mesmo: “Eis que surgiu um Belmiro poderoso e elementar. Um Belmiro dominador, atlântico, ao pé do qual o pobre Belmiro, sufocado entre montanhas, era um verme a rastejar. Este Belmiro avultava cada vez mais no espaço e percorria o tempo, devassando todas as idades...” (ibidem, p.262)

Belmiro e Silviano, cada um a seu modo, são personagens quixotescos no livro. O segundo é o filósofo, o intelectual por definição. Vive abastecendo-se de leituras e espalhando livros à roda, em empréstimos aos companheiros. Pela erudição que possui e pelo alto poder de raciocínio abstrato, que não cansa de exhibir, nunca desce da arrogância. Plana superior a todos, agredindo e intimidando as inteligências que dele se aproximam. Aquela máscara cai no momento em que o texto revela, ele não é destituído de imaginação filosófica nem vulgar embusteiro, mas um ser que freqüentemente se extrapola, perdendo o pé de apoio externo. Incontida vaidade, devastadora auto-suficiência o incompatibilizam com o exercício da autocrítica. Não ultrapassando os limites da razão, o que nos permitiria caracterizá-lo como sócia mais aproximado do Cavaleiro da Triste Figura da concepção cervantina, desprovido quase por completo da virtude do bom senso, ele não deixa de se apresentar um tanto desviado da realidade. O capítulo Silviano e Seu Plano Decenal parece ter sido escrito com a finalidade de acentuar esse aspecto. Expondo as linhas gerais de um estapafúrdio diário íntimo – como de costume fazendo uso de pomposa segunda pessoa verbal para demonstrar que se encontrava acima do comum dos mortais –, da maneira mais grosseira e pedante, interrompe a tentativa de elogio do amigo: “Não sejas impetuoso, Porfírio. Sofreia os seus ímpetos! Nada viste, ainda”. Belmiro tem a impressão de que, diante dele, se acha “na presença de um ser múltiplo”, com o sentimento de estar lidando “com algo extra-humano e puramente cerebral”, pois enxerga tudo nele, “desde o ridículo até o espantoso” (ibidem, p. 74).

O quixotismo de Silviano é ajuda para a compreensão do quixotismo de Belmiro. Ambos se encontram esbarrados na consciência

do eterno problema fáustico, definido pelo primeiro com apoio em Salvador Albert: “o amor (vida) estrangulado pelo conhecimento” (p. 78). Trata-se da compreensão da eterna irrecuperabilidade do fugaz momento que passa e nos vai tornando presenças ultrapassadas pela sucessão das gerações. Silviano se fará mais explícito em encontro posterior, ocorrido em seu escritório. Traduzindo trecho de livro em que Zaratustra, ao atravessar a floresta na companhia de amigos, se depara com um grupo de donzelas a bailar numa clareira, comenta: “Elas representam a vida (...), a vida que foge diante do asceta!” (ibidem, p. 79). Silviano e Belmiro se envolvem com o sexo feminino tentando, cada qual a seu modo, pelo amor, resistir à voragem destruidora do tempo. Para Silviano, preocupado somente com problemas eternos, a mulher representa “um universal e não um particular”, não constituindo senão um “estimulante do pensar” (ibidem, p. 128). Ele esclarece com precisão: “Amava, nela, o amor, a vida que foge, a moça-em-flor, a eterna graça” (ibidem, p. 131). Ao contrário, comprometido com a temporalidade, é “um particular” – o objeto concreto do desejo –, que Belmiro enxerga em Carmélia. A moça constitui para ele, em resumo e totalidade, a exclusiva fonte do sentimentalismo e da emoção. Comparecendo a um baile, levado por Glicério, ao contemplar as jovens que lá se encontram, despenca em melancolia, por se perceber representante de geração que já passou. Na verdade, não são aquelas moças que o deixam “com sensação de aposentadoria” (ibidem, p. 69). O estado de depressão em que é precipitado, vem da lembrança de Carmélia, tornada presente pela visão das moças. Ele deixará escrito: “Ai de nós, os que vamos passando. Receber o calor dos novos seres e sofrer-lhes o contato ainda é pior que o frio de uma velhice que nos espreita. Compreendo a necessidade de fugir às moças-em-flor e fugir de Carmélia” (ibidem, p. 68).

Acabamos entendendo com clareza, o que move Belmiro ao largo da estória é seu drama interior. A sensação pessoal de desvalia, acentuada pelo aparecimento da moça a ponto de levá-lo a comparar-se a um cão vadio encontrado na rua, num momento de crueldade para consigo mesmo. Permanentemente intranquilo, o Cavaleiro da Triste Figura encarnado por ele sofre de amor ou de pena de si? Sofre de amor e de pena de si. Viver em intensa emoção é aventura que afasta a possibilidade de distinções compartimentadas. Em nosso entendimento, o romance de estréia de Cyro dos Anjos não é somente a estória da problemática paixão do homem maduro por uma adolescente, impõe-se a perspectiva que nos permite enxergar o drama do personagem na sua inteireza. Deprimido, faz da sua pessoa o juízo mais desfavorável. Julga-se passado em idade e fisicamente desgracioso. Sente-se um completo derrotado, não passando de insignificante burocrata numa repartição onde sequer havia o que fazer. Todos ali apenas assistiam ao passar do tempo, aguardando a aposentadoria. Nada o convence de que virá a ter qualquer

perspectiva de realização pessoal. Mesmo as pretensões literárias não chegam a convencê-lo. Sustentadas pela convivência com um grupo provinciano de intelectuais que objetivamente não mostra a que veio, acabam por conduzi-lo à atividade secreta da elaboração de um diário íntimo. Em momento de máxima frustração, chega a considerar, teria sido melhor se houvesse seguido o caminho de companheiro que lhe parecia acabado exemplo de humildade simplória – um ser destituído de ambição e de angústia, por não sofrer qualquer tipo de inquietação. Florêncio, ao aproximar-se dos cinquenta, desfrutava a “vida na sua manifestação mais confiante e tranqüila”, apenas assistindo ao arredondamento do próprio ventre, que ganhava “uma expressão honesta e repousante” (ibidem, p. 264). Com a lembrança daquele modelo humano só de platitudes, Belmiro se interrogava: “Por quê procurar um sentido individual de existência? Há, nas intermináveis chapadas do sertão, pequenas árvores que não dão frutos, nem sombra, nem possuem raízes medicinais. Ali estão, talvez, apenas para compor a paisagem da selva. Não estarei aqui somente para efeito pictórico da massa?” (ibidem, p. 263).

Após a grande descarga emocional ocorrida diante do mar, repleto de veleidades, tentando superar a frustração pelo casamento de Carmélia, sente-se transformado no “Belmiro poderoso e elementar, um Belmiro dominador, atlântico” (ibidem, p. 262), mas aquilo não passou de rompante sem qualquer consequência. Logo se desarma por inteiro, cai na realidade, novamente toma de novo consciência da sua pouca significação e vai escrever: “A verdade está na rua Erê”. A verdade se encontrava a residência de pobre, onde sobrevivia em estado de absoluta modéstia, na companhia de duas irmãs por ele referidas como “as velhas”: Francisquinha, fragilizada em sua saúde, padecendo frequentes ataques de demência, e Emília, rude interiorana de vocábulo estropiado e de afetividade um tanto selvagem que, sem policiar o comportamento, anunciava à chegada do irmão, já vem o “escomungado”, já vem o “louco”. Ao perceber o começo da desintegração da turma de escritores, Belmiro vê surgir novo amigo, que significa rebaixamento de nível de suas relações sociais. Será Carolino, o servente da Seção de Fomento Animal, objeto de comentários sarcásticos e brincadeiras desrespeitosas de todos, que passará a frequentar com assiduidade a casa e se entrosará principalmente com Emília, que pelo pouco polimento, com ele tem afinidade.

Quando a realidade se apresenta mais adversa, Belmiro procura ordenar as lembranças de Vila Caraíbas, com “seu cortejo doce de fantasmas” (ibidem, p.18). Em determinada ocasião, decide ir ao encontro desse mundo do passado, no desejo de ter revigoradas as impressões antigas. Achava-se convencido, existira uma quadra em que vivera com dignidade e confiança ao lado de sua gente. O resultado da viagem acaba sendo somente decepção: “O velho Borba já havia morrido, a fazenda passara a outras mãos” (ibidem, p.113).

Camila, a moça que o impressionara na juventude, ainda vivia, mas como “sombra miserável de um tempo que passou” (ibidem, p.115). Chocado com o que presenciara, que não correspondia às imagens da lembrança, conclui: “As coisas não estão no espaço”, “estão é no tempo” e esse existe “é dentro de nós” (ibidem, ps.115, 116). Decide que não retornará à terra natal, concluindo que, para fugir do espaço, a saída é o refúgio no tempo, onde a imaginação pode trabalhar livremente e construir a versão de realidade que venha suprir as nossas necessidades de equilíbrio interior.

Outra muleta utilizada por Belmiro, para obter resultado igualmente defensivo, é a atividade da escrita do diário. A literatura apresentava-se com o poder de reintegrá-lo em si, de recuperá-lo como personalidade. Escreve confortado: “Venho da rua oprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico” (ibidem, p.253). O diário recebia por transferência os seus problemas, além de se transformar numa espécie de palco interior. Explicava com argumentação convincente: “Parte de nós fica no palco, enquanto outra parte vai para a plateia e assiste. O indivíduo que ficou no palco nos fará rir, nos comoverá ou nos suscitará graves meditações. Mas é um indivíduo autônomo, e nada temos a ver com as suas palhaçadas, suas mágoas, ou sua inquietação” (ibidem, p.253).

Belmiro não consegue se desfazer do sentimento de derrotado e a disposição de escrever o diário não passa de sintoma disso. Cita trecho de Gregório Maranhã, com o qual se identifica: “No homem adulto a prática do Diário equivale a uma supressão progressiva da personalidade ativa, social de seu autor [...] um Diário equivale a um lento suicídio” (ibidem, p.248, tradução minha).

“No homem adulto a prática do Diário equivale a uma supressão progressiva da personalidade ativa, social de seu autor”

RUI MOURÃO

foi um dos primeiros editores do Suplemento Literário. Ensaísta e romancista, é diretor do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, desde 1974

Dáínia, muito prazer

Conto de Hugo Almeida

1

Ora, minha senhora! Não tem jeito. Com o marido, não. Só separado. Um de cada vez. Tem gente que aceita, eu não. Não, não é essa a questão. Não adianta. Estilo, a senhora me entende? Cada um é um. Pra fazer bem feito. É arte. Arte é arte. Vai que faço o casal, ele briga na hora, separa... Ou depois. A culpa vai ser sempre minha. Não quero carregar culpa nenhuma. Nem destruir coisa alguma, nada. Um de cada vez. Melhor. Isso, pense.

2

Sim, primeiro você faz o depósito, depois confirmo. Se for em cheque, aguardo a compensação. Meu método. Não, nem verdinha de lá nem cá. Não pego nisso. Só faço depois de receber. A coisa funciona assim, não te avisaram? Tem o meu catálogo, não tem? Então?, tá tudo lá. Não precisa de foto, bom é ao vivo. Obrigada, na outra encarnação fui modelo do Klimt. A própria... Gustavo?!, não acredito. Vai me reconhecer na hora, então. Sim, sim. Não, não tem jeito. Só depois do depósito. Tchau

3

Oi, mãe. Tuuudo. Papai viajou de novo? Sei, sei. Sim, volto mais tarde. Tô no atê do Theo. Pintando, é claro, né, mãe. Qualquer coisa, me liga no celular. Não, não vi o Júnior hoje. Acho que ele saiu mais cedo. Tá na luta, a senhora sabe. Lá não tem moleza, é duro. Liga pra ele, não fique nessa bobagem de se trancar dentro de casa. Saia, mulher, vá ao cinema, depois a senhora reclama que tá gorda. Tem de se mexer, dona Tâmara. Eu? Não exagera. Ainda estou aprendendo, mãe. Só faço rabiscos e borrões, por enquanto. Um dia viro pintora, sim. Faço a senhora. É, tem gente que paga bem. Ah, mãe, que exagero. Saí nem sei a quem, alguma avó ou bisa. Adora, adora, sei que a senhora me adora, mãe, tanto quanto adorava a Carol, sei muito bem disso. Esquece, não inventa de chorar. Ela já foi, mãe, babau. Ela tá morta, entendeu? Viva, mãe! Deixa os mortos pra lá.

4

Por que não fui? Muita coisa pra resolver pro apê. É, compreí, vai dizer que não te disse? Mas tá pelado, tenho de vestir ele todo. Claro que financiado, o velho tá ajudando, vou levar o resto da vida pagando, arte dá dinheiro? Van Gogh morreu pobre, meu bem. Modelo fatura mais, eu sei, já pensei, mas não quero me expor assim, nem ser cabide de roupa. Posar, não conheço um que seja decente pra pagar. Sabe de algum? Uma miséria. Ficar paradona lá... Verdade? Claro, topo. Topo na hora. É só você avisar. Posso ir sozinha. Não preciso de agente... Tá bom, se você faz questão.

5

A família pra mim é o máximo, os três no centro do quadro escuro, sentados, o homem atrás, depois a mulher, a criança no chão, a única figura vestida, é bárbaro aquele tom, põe bárbaro nisso, e os olhos deles, dos três, nossa! Perplexidade, incerteza, vazio. Isso? Pulo para o casal sentado, outro astral, mesmo os dois vestidos, ela atrás, abraçando o cara, parece com roupa de palhaço, a perna direita é de cavalo? Veja o aconchego dela, olhos fechados, cabeça colada nas costas dele. Cena de amantes com gato não gosto tanto, ela tem cara de culpa, medo, indecisão, ele meio bicho, quase macaco, estão nas nuvens?, mas parece que não sabem, o gato é o único alegre. Esperança é muito didático, não curto. Morte e vida, sim, é lindo, as três idades, bárbaro, bárbaro. O beijo é lindo, um sonho, mas muito, muito o quê?, não sei dizer, muito comportado, é isso – a mulher de joelhos, imagina. Casal de amantes em pé, vista lateral, é outra coisa; veja: os dois em pé, ela com a perna esquerda levantada, ele segurando – é maravilhoso. Nuda veritas é de-mais, iluminada, demais, demais, só tá sobrando ali aquela serpente negra, meio óbvia, pra quê? Como Leda, aquele pescoço de cisne negro... Falo como apreciadora, só, não como estudante ou artista. Divina mesmo é Dánae, não acha? Um engraçadinho me apareceu, quase na hora, com blusa e calça roxas, todo alegrinho. Não aguentei, fiz uma cara. Ele perguntou: estou parecendo com quê? Modess usado. Se mancou? Pôs meu blusão nas costas, mangas caindo na frente. “E agora?” Modess usado com abas azuis.

6

Sim, recebi o e-mail. Como podia responder? Você não usa uma palavra de amor, de carinho, nada. Tá pensando o quê? Grana pra cá, tudo pra lá? De jeito nenhum, mocinho. Tá brincando. Nem pensar. Caiu na conta, não volta. Não, não, não, meu caro, não faço estorno na minha poupança. Não, o senhor está enganado, não quero causar dano nenhum a ninguém, mas também não é assim. Se tivesse um pouco mais de sensibilidade. Contrato coisa nenhuma. Trato. Fizemos um trato. E para isso é preciso ter um certo... tato, coisa que o senhor parece não ter nem um pouco. O senhor conhecia muito bem as regras. Não adianta ameaçar nem ficar irritado. Pinto, se eu quiser. Não. Só de dia. À noite eu durmo, me divirto quando quero. Ligue pra quem quiser. Tenho o telefone da dona Laura. O que sugere que eu diga pra ela? Passe bem, babaca.

7

Só faço quando dá liga, entende? Uma, duas, no máximo três vezes por semana, ou quatro, muuuito raramente. Essa arte cansa. Esse é o perigo. Quando gosto. Muito raro. Acontece. Comigo é assim (estala os dedos duas vezes): aconteceu, está na roda... Estou feliz. Abro minhas asas coloridas, voo. Se for mergulhar no poço, cara, tô perdida. Ele não tem fundo. Isso. Preciso. Pensa que o paizinho ainda me dá mesada? Pintura? Ele pensa que meus quadros. Minha mãe também. O quadro, esse. Trabalho, trabalho, não tem fim. Essa é minha prisão, Theo. Muito prazer, alguma dor. Mas o apê ficou uma graça, você não acha? Que bom, Theo, que você compreende, que bom que a gente pode conversar. Um ex-escravo, acho que da Grécia, dizia conhecer a grandeza do homem e ignorar sua miséria. É, li isso nalgum canto. Na França, um chegadinho ao rei era o contrário: conhecia a miséria humana, mas quase nada sabia de sua grandeza. Sem sanacagem, Theo, posso dizer, como o irmão da Jacqueline, que conheço os dois lados. Ô, Theo, tô falando sério, não ri não. Ai, ai. Safado. *Safadinho*.

HUGO ALMEIDA

mineiro residente em São Paulo desde 1984, é autor de vários livros, entre eles o romance *Mil corações solitários* (Prêmio Nestlé-1988) e os infantojuvenis *Meu nome é Fogo e Viagem à Lua de Canoas* (PNBE 2011).

Poemas de Luciana Tonelli

Estamira

lá onde foge a paisagem
lá onde reina a ruína
lá onde a terra se rende
a encenar hiroshima

lá, o destino de tudo
que não cabe na latrina
lá onde o lixo e o cadáver
encontram a mesma sina

lá está ela, Estamira
a receber os resíduos
a descobrir maravilhas
a desafiar o inimigo

nas mãos o tremor marca o passo
do descompasso do mundo

os olhos, tela de tragédias
mantêm lucidez no absurdo

na língua de fogo a palavra
forja seu corte profundo

lá está ela, Estamira
combatendo na política
o canalha, o trocadilo
todos sob sua mira

lá está ela, Estamira
fazendo filosofia
não aceita deus falsário
nem receita de sofista

lá está ela, Estamira
e o retrato de família
não há remédio capaz
de aplacar sua ira

na cabeça o zum-zum o sintoma
que a levou engenho adentro

no tronco a marca o testemunho
de tantos vãos procedimentos

todo o corpo em caos em anarquia
é sistema que se autogerencia

sobre a cabeça de Estamira os aviões
à frente atrás por toda parte os caminhos
sob seus pés ferve o metal o gás o sal
da civilização do carnaval

em suas veias corre suficiente sangue
para fazer do urbano mangue arqueologia
descobre a lata reinaugura o alimento
ensina necessária antropofagia

da violência que reverbera em sua carne
sai o fermento da palavra que queima
seus olhos grandes na câmera de cinema
são roteiros roteiros filme que quer ser poema

e recita em poesia a sua ética
não gosto que ninguém ofende cores nem
formatos

e em meio às fogueiras, afirma-se feiticeira
eu, Estamira, não vou ceder meu ser a nada

só quer cantar uma velha canção do Roberto
se você pretende saber quem eu sou

sem luar, sem mata, só sertões
entre dejetos seu desejo é trabalhar
em uma vida só perdas, nenhuma roça
viva a palhoça, viva a palhoça, ainda

e comanda o vento, e rege a tempestade
acorda a natureza derrotada
prosegue cuidando dos destroços
descuido de toda uma cidade

e fala com ondas gigantescas
eu, Estamira, não concordo com a vida
e se revela frente ao mar bravio
eu sou a beira, a beira do mundo

360 Graus

quanto mais veloz
mais voraz

quanto mais voraz
mais capaz

quanto mais capaz
mais se esvai

no esforço sempre o mesmo
sempre a mesma resposta

Metamorfoses

Já foi areia à beira da praia
só recebendo
Ondas quebravam espalhavam revolviam
aos frangalhos a devolviam

Já foi pedra entregue ao tempo
cristalizando o olhar para dentro
Extrema concentração dos sentidos
existindo lento

Sua pele busca agora
um novo nascimento

Que receba tantas ondas
mas à prova de tormentos

Que concentre seus cristais
mas dando passagem ao vento

Que se esbalde nas fronteiras
mas conhecendo seu centro

Sua pele busca agora
esse novo nascimento

A soma dos dias

entre tijolos sobre o mármore sob o vidro
encontrei o tecido
dos dias

alguns sabem desta cápsula de tempo
monumento do impalpável no cronocentro
da cidade veloz

e frequentam suas luzes, sombras, andamentos
pegam a matéria das horas
buscam seu quinhão de pausa

tem tudo em seu calendário
suavidades, incandescências
tumultos e calmarias

a música estilhaça o relógio
multiplica o breve minuto
da experiência



Poemas de ausência

[1]

se existia hora errada, era aquela
se existia palavra errada, foi dita

se existia lugar errado
nenhum outro mais que aquele

se existia a pessoa errada
era eu

[2]

a vida de novo anoitece
uma longa noite
que dura todas as horas do dia

a vida de novo emudece
tempo suspenso
em desacontecimento

[3]

noites intermitentes
feridas abertas
ausências sempre presentes
presenças nunca completas
jamais a indiferença

[4]

dói toda vez que sinto
o zero se aproximando
me esforço para ficar
ao menos pela metade

[5]

a falta de lugar
ocupa todos os cantos
o não estar estando viva
é a causa do meu espanto

[6]

reclamei do vazio
ele me abandonou
cada metro do dia
encheu-se de ninharias
mais ou menos ocupantes

até que nas entrelinhas ele voltou
ele, o vazio, fiel companheiro
parceiro das linhas tortas
noites amarrotadas
e dias sonolentos

senhor das horas inteiras
culpado pelos piores momentos
o vazio é hoje o espaço que me sobra

[7]

o tempo passa corroendo
o que havia de mais íntegro
o tempo passa cristalizando
a energia mais solta
o tempo passa apagando
todos os incêndios

até que um lapso de tempo
em descuidado segundo
incendeie este momento

[8]

hoje
ainda mais que ontem
que antes
que sempre
sou a exata medida
da insuficiência

construção inacabada
quebras rasgos estragos

conversas interrompidas
cacos sobras abismos

promessas nunca cumpridas
tudo um ponto de partida

LUCIANA TONELLI

Nasceu em Belo Horizonte, atualmente vive em São Paulo. Os poemas aqui apresentados são do livro *Flagrantes do tempo – Poema-reportagem na Pauliceia* (Ed. Peirópolis), viabilizado pelo ProAC/Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. É também autora de *Flagrantes do poço* (Coleção Poesia Orbital: Belo Horizonte, 1997).

Partilhar um pouco de tudo

Edgard Pereira

O surgimento de novos poetas, aparelhados com o respeito à tradição e o ímpeto de criatividade, assegura a existência de uma grande variedade de tendências na poesia brasileira mais recente. A consistência qualitativa do discurso poético resulta dessa reiterada afirmação, por parte dos novos, de um intento renovador, do equilíbrio entre o pensar e o sentir, da perspicaz atenção ao cotidiano, da abertura ao legado transnacional. Modos de dizer e práticas dessa natureza, aliados a um refinado domínio do material linguístico e jovial vivacidade em moldar o inesperado, podem ser garimpados no livro de estreia de Paulo Merçon, *Abreviaturas do invisível*.

Este é um segundo prefácio, marginália de duvidosa serventia, descartável e inútil peça de segundo grau. O poema de abertura, de igual título e versos fulgurantes, bastaria para apresentar o livro, com maior eficácia. Em traços precisos, lá está glosada esta poesia: atual, concentrada, inflamada, austera, cujo brilho advém do uso de recursos alcançados após árduo embate.

Em minhas veias a paisagem
luminosa de dois trópicos
é cortada por um rio austero
de águas lapidadas em milênios
nascendo
límpidas do instante
em terras altas da Escócia.

A beleza mais nítida na superfície
em seu âmago ou percurso
será ainda a mais árdua.
(...)



A hábil associação entre “águas lapidadas” e palavras põe em relevo o cuidado com a elaboração formal. Como se trata de livro de estreia, paradoxalmente madura e impactante, nele as palavras são flagradas “nascendo/ límpidas do instante”, dando conta de um artesão capacitado e vigilante.

Em vão aventurei-me a copiar entre línguas
o brasão medieval – suas oito letras de ferro
que atijam meu sangue em flamas
e das cinzas rebrilham:
per ardua – ‘através da dificuldade’.

A gratuidade da revelação poética decorre de seu caráter fortuito e da atenta percepção, da disponibilidade laboriosa de quem pleiteia ser admitido como operário no jardim da secreta linguagem dos versos. E disponibilidade a quê? Ao imponderável, ao enigma, ao mistério, a uma forma inédita de expressão, ao cotidiano recôndito, ao tesouro de um achado verbal? Talvez um pouco de tudo. Aquele que se posta diante do mundo com interesse pragmático de interpretá-lo pode não lograr fazê-lo no código engenhoso dos versos. A disponibilidade apenas não basta. A revelação do enigma pode ser atingida sem ser partilhada. A partilha de saberes e descobertas constitui uma das mais elevadas qualidades da natureza humana. A aprendizagem da partilha está na base da prática da poesia. A capacidade de aguçar os sentidos difusos do mundo, a sensibilidade apta a desvelar a superfície dos objetos, a aprendizagem dos substratos emocionais do saber, a associação tensa de realidades distintas que se encarregam de dinamizá-los. Na formulação de Joaquim Manuel Magalhães, poeta português contemporâneo, essa partilha resulta “do transporte para um código partilhável da impartilhável evidência da revelação”:

(...) o homem ocidental procura, sobretudo, a ligação aos outros, a transmissão das suas descobertas ao agregado que o instituiu como seu. Assim, continuamente aspira à oferta do que descobriu sem palavras, à ultrapassagem do silêncio em que sabe. A sua civilização irrompe como cultura nesse além do silêncio: ela propõe-se como a fixação em palavras e mecanismos do essencial que se descobriu como evidência. Essa mimésis precisa, para existir, de deixar cair o que sabe na rede disponível que pode objetivar para os outros o encontro íntimo da descoberta. (Magalhães, 1989, p. 226)

Ao partilhar saberes, o homem integra-se de forma harmoniosa no universo. O extenso repertório de fragmentos coletados engloba diálogo com outros poetas, a permeabilidade a outras formas de arte, a reelaboração de motivos, a contenção da intensidade emocional, o resgate de sentidos esparsos: “Entre a criança e o tempo/ não haverá ruína ou fogo,/ cinzas da história: o futuro é vento!/ e o instante seguinte virá antiquado.” A poesia não detém a presunção de tudo explicar, a ânsia de decifrar os expedientes e mecanismos da existência esfuma-se diante da recorrente imagem do efêmero que a tudo assiste:

Natureza-morta

à noite apenas
percebo que o eterno
no instante se extravai

que em cada instante
só o efêmero perdura

Espuma é a metáfora (de forte apelo visual, sonoro, plástico e erótico) sempre solicitada, para exprimir as coisas em seu aspecto de mutação e mudança de formas, ao mesmo tempo em que configura distanciamento do estático e cristalizado: “...nos esgotos da mente/ sua morte entre/ as espumas flutua”; “...algo *blues* entre as espumas/ eram abreviaturas do invisível/ no diâmetro da lente”; “...e com um pouco mais de afeto/ ao cuspir a espuma/ dos dentes se distinguia// a lágrima/ lenta e lúcida que escorria/ da flor exótica”; ...o medo entardece mais belo/ em alguma pedra se esface-la/ esborrifa!/ recua uma espuma mais pura”. A listagem poderia alongar-se ainda, se se quisesse. A transcrição integral impõe-se, neste interessante momento de síntese e surpresa:

Nota policial

e a rádio tocou
a gravação em estúdio do
rock que se conhecera
na versão ao vivo

roubaram
a espuma das ondas.

Dentre as múltiplas facetas do talento de Paulo Merçon, a tendência a refletir sobre a linguagem poética, a revitalização da metáfora e a escolha da cidade como tema são também traços singulares que de imediato se destacam. Sem incorrer na tarefa de exemplificá-los, de forma ordenada, não seria ocioso recortar duas ou três passagens, reveladoras da altíssima voltagem e das filigranas expressivas desse lirismo. A primeira estrofe de “Verso flambado”, no limiar de um poema de associações inusitadas, apresenta uma sequência de raros efeitos sonoros:

Três bailarinas nuas, as labaredas na lareira
loucas entre as toras, parecem leas
e nascem outra vez da brasa
uma acaba de fugir!
como o inverno é eloquente.

Cumprir referir, para não deixar margem sobre a inquieta contemporaneidade destes versos, sua cumplicidade com os sinais de última geração da linguagem computarizada: “a internet engasgou e/ por alguns instantes/ o computador/ ou sua tela era um corpo/ que na urna se velava,/ o semblante sereno em flores”, como se lê no poema “Chaves de casa”. Como convite para usufruir a beleza arrebatadora desta poesia, registre-se o requinte e a mais-valia de uma surpreendente “Ópera carioquinha”, em que os ritmos populares se misturam a sugestivas construções linguísticas.

Notas:

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989.

MERÇON, Paulo. *Abreviaturas do invisível*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

EDGARD PEREIRA

é ensaísta e escritor. Publicou, entre outras obras, o romance *Outono atordoado* (2001) e o livro de ensaios *Mosaico insólito* (2006).

Nossa Se

Amanhecer na praia

O casal molha os pés. Cabelos grisalhos, roupas de banho da mesma cor, pretas. As afinidades já foram além das cores. Até o dia em que perderam a principal conexão da família, concebida há décadas no litoral da Bahia, em lençóis cercados de dunas. Ele se agacha para tocar a água; ela mira o horizonte. Se dependesse da vontade dela, não estaria ali, mas deixou de fazer escolhas desde a ausência definitiva do filho. O marido resignou-se e tenta fazer planos para os dois, mas as marés de cada um não são mais coincidentes.

— O Túlio ia gostar de tá aqui – disse a mulher.

— Talvez esteja num lugar melhor – rebateu o marido.

— O melhor lugar seria ao nosso lado.

O homem silencia.

— Quando eu era menina, achava que o mar acabava no horizonte.

— Você nunca me contou isso.

— Agora que eu tô lembrando. Pensava que a água se transformava numa cachoeira gigante lá no fim. Ficava com medo de entrar e de ser levada pela água.

— Você ainda tem medo?

— Não tenho medo de mais nada... O Túlio nunca teve.

— Por isso escolheu o mar.

— É... se tivesse, não teria se arriscado tanto.

— A paixão do Túlio era o fundo do mar, era a vida dele.

— Ele era a nossa vida.

— Ainda é.

— Mas a nossa vida não é mais a mesma.

— Nem este é o mesmo mar.

— Nunca será como antes.

O homem silencia novamente.

Manaíra

Não são nem sete horas em João Pessoa. Na praia de Manaíra, outro casal entra na água. A mulher carrega a criança, uma menina de pouco mais de um ano. Meia hora de banho de mar, antes que o sol levante fervura. Na calçada e na rua ao longo da orla, pessoas de todas as idades, a pé e de bicicleta, exercitam-se antes de mergulhar de cabeça nos compromissos do dia. Duas cinquentonas conversam enquanto caminham.

— Quê que ele queria? Que você esquecesse tudo num piscar de olhos?

— Eu tava bem de botar um par de chifres no safado.

— Mas pensa com calma, não precipita.

— Precipitar? Eu vou é dar uma lição no cachorro! Vou ligar pro Carlos. Ele odeia o Carlos, morre de ciúmes!

— Toma cuidado pra não complicar as coisas...

Em sentido contrário, quatro homens de meia idade igualmente confabulam durante a marcha.

— Nessas horas tem que cortar o mal pela raiz.

— E quanto foi?

— Calculei bem uns cem mil.

Senhora das Águas

Conto de Adriano Macedo

— Chamou a polícia?

— Não, um couro no cabra vai bem melhor.

Um garoto caminha de mãos dadas com a mãe. A outra mão segura firme uma bola debaixo do braço. Ela estende a toalha na areia. O menino observa um rapaz a chutar uma bola em direção a duas crianças dentro da água.

— Pode brincar com eles, se quiser.

— Não, quero ficar aqui.

— Leva sua bola e joga com eles.

— Não quero!

O menino quer, mas tem receio de ver a bola nova ser embicada da mesma forma para a água. E se perder mar adentro.

Um senhor de meia idade senta-se na amurada que separa a calçada da areia. Preso à coleira, o rotweiller imita o dono e acomoda-se no passeio. O pensamento do homem está bem além do Mandacaru. Tenta farejar de onde vai tirar mais dinheiro. Não são apenas as contas a pagar, precisa enviar uma quantia ao irmão doente no sertão.

Uma mulher nada a uns trinta metros da praia. Só ela sabe o que veleja na cabeça enquanto tenta costurar, uma vez mais, uma linha reta até a Ponta do Seixas. Repete o trajeto todo dia como se fora um ritual, iniciado na adolescência.

No céu, a brisa empurra nuvens desgarradas rumo ao continente.

Uma senhora, de chapéu de palha e vestido branco, de tramas vazadas de algodão colorido sobre o maiô azul, ajoelha-se sobre a esteira de palha. Os olhos fechados, as mãos em oração. Inspira calma e profundamente. Aprecia o ar puro que vem do mar.

A jornada é consagrada a Nossa Senhora da Conceição. É dia, também, de festa para Iemanjá. Para alguns seguidores, Nossa Senhora das Águas começou a ser cultuada logo cedo.

Um homem de tênis corre na praia. Saiu do Bessa. Pretende seguir até Cabo Branco antes de retornar. No caminho, em meio aos sargaços, constata vestígios das primeiras oferendas lançadas à rainha das águas. Rosas brancas solitárias ou com as pernas cruzadas umas às outras são cuspidas de volta para a areia. Passa por duas crianças pequenas, acompanhadas da irmã mais velha, de seus oito anos. As meninas brincam de plantar as flores.

Oferendas

Em Tambaú, um rapaz de calça jeans e camisa de malha escura jaz tombado próximo a um quiosque. É conhecido por ali como um tremendo caixa d'água. Ao lado de outro quiosque, um homem dorme sobre o balcão. O corpo o forçou a ficar por ali ao invés de pegar a condução às cinco da manhã até Cabedelo. Dentro de pouco tempo abrirá o bar para os clientes do dia.

Próximo ao hotel em forma de disco-voador, os barcos repousam sobre as ondas. Como cães adestrados, aguardam a hora da próxima partida. Sob as bênçãos de Iemanjá, alguns seguirão em breve para alto mar. Outros, dentro de mais um par de dias, deslizarão rumo aos bancos de areia de Picãozinho. A maré ainda está alta. Um grupo de pescadores, com água acima da cintura, limpa o casco da Flor de Lucena. Descalços, com os sapatos nos dedos, dois jovens casais, turistas ainda vestidos de noite, caminham em direção ao mar.

- O que é aquilo?
- Deve ser o preparativo de algum evento.
- Acho que é de uma festa religiosa, olha a santa lá em cima!
- Que santa deve ser?
- Não tenho ideia.
- Podemos fazer um pedido pra ela.
- Você não sabe nem o nome da santa...
- Mas santa é tudo igual, a gente só precisa é de ter fé.

Nossa Senhora das Águas encontra-se no altar improvisado no palácio montado em Cabo Branco, cercado de bandeiras azuis. A estrutura recebe os retoques finais para a festa noturna. Mas uma família inteira já se reúne à beira d'água. Duas senhoras, três mulheres, um rapaz, quatro moças e cinco crianças formam uma meia lua na areia. À frente, um homem beija a mulher no rosto e se agacha para carregar um cesto.

— Odô iyá, Iemanjá... – diz a mulher. É boa esposa, tolerante, carinhosa, vaidosa e apegada à família. Um dos seus grandes medos é a solidão. E sua maior angústia é carregar um buraco infértil no ventre. Não sabe onde errou. Os olhos úmidos retesam o choro. Mais tarde, vó Maria vai lançar os búzios para ver a ciência dela para o próximo ano. O marido acompanha outros dois homens, um pouco mais adiante. Entram no mar com as oferendas nos braços. As pernas avançam sob a água, que chega a atingir quase a altura do pescoço.

A menos de cem metros dali, três crianças, na faixa dos dez anos, disfarçam uma brincadeira, ao mesmo tempo em que acompanham o ritual à distância. Mais atentas ao balançar das cestas, os meninos esperam pacientes. Assim que o grupo deixa a areia e a primeira cesta é lançada de volta, correm para o mar.

— Iemanjá não quis! – expressa com espontaneidade uma das crianças.

— Oche, não tem tesouro! – diz a outra, a quem o colega encheu a cabeça de imaginação.

— Panha logo! – ordena a terceira.

Ligeiros, retiram as oferendas – espumante, vela, alfazema e sabonete – e saem correndo. Um pedaço de papel ficou para trás. Caiu para fora da cesta. O homem de tênis vê a cena, estaciona as pernas, reclina os joelhos e pega o bilhete, dobrado em dois. Fica entre bisbilhotar o pedido a Iemanjá e deixá-lo oculto. Olha discretamente para os lados e vê, a uns cinquenta metros, um preto velho agachado a tragar um cigarro de palha na mata rasteira. O homem tem a impressão de estar sendo observado em flagrante delito. Levanta-se, rasga o papel e o lança sobre as ondas. Mais por medo dos orixás do que pela falta de interesse ou pela censura do preto velho. Faz o caminho de volta, em direção à praia do Bessa.

— Eu sei que você tá cansado de ouvir as mesmas coisas – diz a mulher de maiô preto e cabelos grisalhos.

— Não tô cansado, mas sinto que você não é mais você.

— Sou o que sobrou de mim.

— Você deixou de fazer as coisas que mais gosta.

— Tô aqui, não estou?

— É, tá... pensei que não fosse conseguir.

— É engraçado, quando a onda vem, tenho a sensação de que o mar vai me devolver o Túlio... e o peito dói porque ele não aparece... Mas quando a água volta, parece que o mar tá me puxando pra dentro, como se quisesse me levar até ele.

— Isso é bom, você vai conseguir superar.

A mulher olha para o marido e o acaricia no rosto. O olho se enche d'água. O marido a envolve nos braços na expectativa involuntária de não deixar os sentimentos da mulher à deriva.

— Vamos embora?

— Vou dar apenas um mergulho.

— Tá bem, mas não demora. Vou comprar uma água de coco.

O homem sai da água e repara, pela primeira vez, nos preparativos do palácio montado para Iemanjá. Não sabe que o mar é salgado porque Nossa Senhora das Águas verte ali suas lágrimas pelos filhos que partiram. Quando olha para o mar, a fisionomia fica tensa. Vê a mulher se distanciar e nadar rumo ao horizonte.

ADRIANO MACEDO

é jornalista e escritor. Publicou, em 2008, o livro de contos *O Retrato da Dama* (Autêntica Editora).

Godard: montagem: cinema: literatura: história

Mário Alves Coutinho

*Não existe imagem,
não existe senão relação entre imagens.
(GODARD. 1998: 430)*



I

Jean-Luc Godard, numa entrevista pouco comentada, concedida a Régis Debray – e que foi ao ar em 1995 –, fez uma série de afirmações que, embora contendo pelo menos um paradoxo, são de extrema relevância para definir seu cinema. Nas afirmações que em seguida analisarei, seu tema é a montagem; e embora estas frases apresentem um viés teórico, bem de acordo com o pensador que ele sempre foi (e continua sendo), elas também dão uma ideia precisa do que foi (e é) o cinema godardiano, desde seus começos até hoje.

A data em que a entrevista foi provavelmente realizada (1995) é relevante: nesse mesmo ano, ele realizou, em vídeo, *Duas vezes cinquenta anos de cinema francês*. Em 1998, lançaria *História(s) do Cinema* (vídeo, 8 episódios, dez anos para ser completado, 1988-1998). As duas obras se constituem como histórias do cinema mundial e francês, onde são montados uma quantidade enorme de planos dos mais diversos filmes. Os diferentes textos são justapostos às imagens (ditos pela voz de Godard e/ou inscritos na tela). Aqui, a montagem (edição) é soberana. Talvez devido a essa concentração de trabalho e experiência, ele é bastante categórico e preciso sobre o assunto.

Numa outra entrevista (com Serge Daney, publicada em 1988, no momento que Godard estava lançando o primeiro capítulo de suas *História(s)*) ele já havia sido definitivo: “uma das finalidades do cinema foi inventar a montagem” (GODARD. 1998: 163, tome 2). A montagem é definitivamente entronizada como o recurso maior do cinema, aquele que na verdade por si só justificaria sua invenção. Na entrevista com Debray, ele nos diz por que a montagem tem esta importância: “o cinema é feito para ligar tudo isto, para aprender a pensar” (GODARD. 1998: 427, tome 2). Aqui, ele está dizendo, claramente, que ao ligar planos, imagens, idéias, palavras e imagens, o cinema estabelece equivalências, diferenças, produz significados, isto é, começa a aprender a pensar. Importante: Godard é um dos poucos cineastas a ter esta pretensão, de maneira consciente, pelo menos (alguns outros, como Eisenstein, Vertov, Rossellini, escreveram e falaram muito sobre isso). O cinema sempre foi tido pela maioria dos diretores, produtores, críticos, jornalistas como diversão, espetáculo, máquina de emocionar, projeção-identificação, mas dificilmente como máquina pensante, como um meio de expressão que nos ajudasse a conhecer melhor a nós próprios e o mundo. Com Godard, um processo começado por aqueles cineastas é cristalizado definitivamente e assumido explicitamente.

Mais ao final, ele faz uma colocação definitiva: “não existe imagem, existe relação entre imagens” (GODARD, 1998: 430, tome 2). Nesta frase, Godard, parece estar negando seu status de cineasta (“não existe imagem”); mas o que ele termina por dizer é que o que conta, finalmente, no cinema, não é exatamente uma imagem isolada, por mais poderosa ou encenada que ela seja, mas a relação



Reprodução do livro *Godard au travail*, de Alain Bergala (Cahiers du Cinema)

entre imagens: é aí que o cinema começa a pensar, e finalmente termina por conseguir significar. Godard tem razão: a montagem é um dos princípios organizadores da sua obra. Através dela ele conseguiu, desde seus primeiros filmes, relacionar seu cinema às outras artes (literatura, música, pintura), realizar um diálogo, precioso e definidor, entre a ficção e o documentário, e estabelecer uma ligação do cinema com a história e a política contemporâneas. Neste artigo, embora mais termos pudessem ser relacionados, me atenho a mostrar, através de alguns poucos filmes, como a montagem aparece na obra godardiana, ligando sempre dois termos, duas estruturas, duas linguagens: cinema e literatura, ficção e realidade, cinema, história e política.

II

A montagem seria, segundo Jacques Aumont e Michel Marie, uma atividade que consistiria em “colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão” (AUMONT/MARIE. 2003: 195-196). Esta necessidade de montar um filme não existia nos primórdios do cinema. Em quase todos os filmes tudo acontecia em um só plano, que tinha alguns segundos ou pouco mais de um minuto de duração, e podia, portanto, prescindir da montagem: o primeiro cinema foi basicamente sem montagem. A partir de 1910, com a metragem dos filmes e a quantidade de planos aumentando, e a narratividade se impondo, começou-se a pensar na melhor maneira de ordenar os planos. Foi quando apareceram, sucessivamente, as duas escolas de montagem que mais influência tiveram no cinema, a americana (representada principalmente por D. W. Griffith) e a russa (cujos principais nomes foram Pudovkin e Eisenstein).

De uma maneira geral, poderia ser dito que o cinema americano (o que se costuma chamar o “cinema clássico hollywoodiano”, uma construção em grande parte atribuída a Griffith, cuja linguagem ele estabeleceu e que perdura basicamente até hoje) valorizou principalmente a narratividade: como contar uma história de uma maneira clara, sem ambiguidades, numa tal ordem e de uma tal maneira que tornaria possível o espectador segui-la sem maiores problemas. Segundo Aumont/Marie, a montagem tem “a maior parte do tempo [...] a princípio, uma função narrativa: a mudança de plano, correspondendo a uma mudança de ponto de vista, tem por objetivo guiar o espectador, permitir-lhe seguir a narrativa facilmente” (AUMONT/MARIE. 2003: 196). Pudovkin estava pensando nisto, quando escreveu que o diretor “filma a cena em pedaços separados e, ao juntá-los para a exibição, dirige a atenção do espectador para esses elementos [...] A lente da câmera substitui o olho do observador”. (XAVIER. 1991: 60). Godard, também, fazia alusão a este primado do olhar ao dizer que “ligar a partir de um olhar, é quase a definição de montagem” (GODARD. 1998: 92, tome 1).

Eisenstein – que começou a fazer cinema influenciado por Griffith, mas muito cedo criou sua própria concepção de montagem – muda o eixo da discussão e da prática da montagem ao vê-la não mais como puramente narrativa, mas como conflito: “então, montagem é conflito” (EISENSTEIN. 2002: 43), ele escreveria em “Fora de quadro”. Aqui, trata-se de “efeitos figurais, a montagem podendo, por exemplo, estabelecer uma relação de metáfora” (AUMONT/MARIE. 2003: 196). Ou, nas palavras de Eisenstein, em *A forma do filme*, “um cinema que procura um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos” (EISENSTEIN. 2002: 37). Ou, mais concretamente ainda,

em *O sentido do filme*, “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” EISENSTEIN: 2002: 14). Metáfora, conceitos abstratos, novos conceitos: nestes textos, o cinema começa a sua caminhada (conscientemente expressa) em direção ao pensamento. É bom ter em mente que o cinema dito “narrativo clássico”, hollywoodiano ou não, também aprendeu a pensar (é só ver as obras de Murnau, Lang, Hawks, Renoir, Ford etc). Mas ele quase nunca reivindicou esta capacidade (possibilidade). Na verdade, nesse cinema, o “pensamento” sempre entrou de contrabando, foi algo que, embora existindo, quanto menos notado, melhor. John Ford (ele não foi o único) ridicularizou inúmeras vezes, em entrevistas, quem tentasse descobrir uma “forma que pensa” no seu cinema. Embora nos seus começos sua obra tenha sido uma releitura do cinema americano de gêneros, a montagem utilizada por Godard não é aquela do cinema narrativo, “clássico”, mas descende mais propriamente da escola russa.

Tudo isto fica mais claro ainda se levarmos em conta uma colocação de Eisenstein, em *O sentido do filme*: “a força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa [...]. O espectador [...] experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, como foi experimentado pelo autor” (EISENSTEIN. 1992: 29). Este papel ativo do espectador, instado a recriar as idéias e metáforas que lhe são mostradas, ressoará mais tarde, também, no cinema de Godard, um adepto declarado do chamado “cinema do distanciamento”, brechtiano, que pede um espectador desperto e consciente, que dá sentido ao que vê.

Embora a montagem tenha adquirido, como se pode ver, uma importância capital na criação cinematográfica, ela não aparece, *ex-nihil*, no cinema. Como um conceito afim, a colagem, ela pôde ser notada em algumas escolas artísticas do século passado: nos quadros de vários pintores, algumas vezes, objetos os mais diversos eram acrescentados, criando um “choque” entre o pintado e o elemento “colado”. É o que nos diz Willi Bolle: “a montagem é um procedimento característico das vanguardas do início do século XX” (BOLLE. 2000: 89). O mesmo autor nos lembra, também, a importância da montagem na obra de Walter Benjamin, um pensador que sempre esteve presente na obra godardiana: “é sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin: os conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa jornal e cinema” (BOLLE. 2000: 89). Bolle chega a afirmar que “juntamente com a imagem dialética, o princípio da montagem é para Benjamin a base de sua historiografia” (BOLLE. 2000: 88).

III

Godard começou a se preocupar com montagem vendo filmes, antes mesmo de fazê-los. Uma mostra disto é seu artigo no *Cahiers du Cinéma* (1956), “Montage, mon beau souci”, onde escreveu que “saber quanto podemos fazer durar uma cena é praticar a montagem” (GODARD, 1998: 193). Mas ele tinha outro meio de comunicação em que poderia observar o que chamou de “justaposição”: o jornal, onde fotos e textos sobre os assuntos mais diferentes, de variados autores, estavam presentes num mesmo espaço, dando uma visão caleidoscópica da modernidade (ele colaborou em vários jornais e revistas antes de dirigir qualquer filme). Num texto de 1967, “On doit tout mettre dans un film”, ele escreveu:

Podemos colocar tudo num filme. Devemos colocar tudo num filme. Quando me perguntam porque eu falo ou faço falar do Vietnã, de Jacques Anquetil, de uma mulher que engana seu marido, eu reenvio a pessoa que me coloca esta questão ao seu jornal habitual. Tudo está lá. E tudo está lá, justaposto. (GODARD, 1998: 296, tome 1).

Willi Bolle, no seu texto citado anteriormente, vai dizer que foi buscar a tradição da montagem que aparece em Benjamin no cinema e no jornal. O jornal pode ser, portanto, para Godard e Benjamin, um paradigma de como a montagem, nesse contexto, pode ser usada e eventualmente servir de exemplo para outras linguagens. Mas o próprio jornal também pode ser parte do material usado (montado). Talvez o primeiro escritor a usar e a “montar” textos jornalísticos nos seus livros foi Dostoievski, autor muito presente na obra godardiana: o próprio Godard interpretou o *Idiota*, *Príncipe Mychikine* mais de uma vez (*As crianças brincam de Rússia*, 1993, e *Soigne ta droite*, 1987, além de usar um personagem com o nome de Kirilov, de *Os demônios*, em *A chinesa*, 1967).

Não é por acaso, portanto, que os processos criativos de Dostoievski, conforme descritos por Mikhail Bakhtin em *La poétique de Dostoievski*, podem ser aproximados do princípio da montagem. Segundo Bakhtin, Dostoievski não fez romance monológico, onde existiria uma voz narrativa somente, com todas as outras vozes (dos personagens) se encontrando e sendo resumidas numa síntese dialética, que seria, em última instância, a palavra do narrador e/ou autor. Dostoievski usou dos recursos (e, de uma certa maneira, recriou para o século 19) do romance polifônico, ou dialógico, onde o personagem principal e os outros não fazem simplesmente variações em torno das ideias do autor: eles são independentes, e suas opiniões e ideias convivem livre e conflitantemente com todas as outras, sem que alguma solução de última hora venha aplainar estas contradições. Como ele realiza seus romances, e com quais materiais? Segundo L. P. Grossman, citado por Bakhtin,

Dostoievski associa os contrários. Seu objetivo? [...] cria, com materiais heterogêneos, de valores desiguais e totalmente diferentes uns dos outros, uma obra artística única e completa. É por isso que o Livro de Jó, o Apocalipse de São João, os textos evangélicos, a narração de Simão, o novo Teólogo, tudo o que alimenta as páginas dos seus romances e que determina o tom de tal ou qual capítulo, combina-se de maneira original com o jornal, a anedota, a paródia, a cena de rua, o grotesco e mesmo o panfleto (BAKHTINE, 1970: 43).

Ao montar materiais tão díspares, Dostoievski cria um romance que antecipa a arte moderna: todas as vozes e ideias lá estão, assim como diferentes procedimentos de escritura. Os mais diversos materiais e estilos dialogam entre si, dando origem a justaposições e a montagens que enriquecem singularmente o alcance da obra como um todo. Godard, um leitor voraz desde sua infância, e que vai citar (montar) a literatura nos seus filmes, incessantemente, bem poderia ter confirmado (descoberto?) na literatura o princípio da montagem (John dos Passos, uma descoberta francesa, Döblin e Joyce são outros exemplos claros do que estou falando).

Godard faz um uso constante das manchetes de jornais e revistas. Em *O pequeno Soldado*, por exemplo, onde o personagem principal é jornalista e agente de uma organização terrorista que trabalha contra a independência da Argélia, são várias as manchetes filmadas, dando notícia dos atentados terroristas da Guerra da Argélia e criando um clima de insegurança e violência. Quando Bruno Forastier dorme pela primeira vez com Verônica Dreyer, começando um caso de amor longamente desejado, a câmera (o ponto de vista é de Bruno, num plano subjetivo) percorre o quarto onde estão e mostra várias fotos (pregadas na parede) e manchetes de revistas, ele fala dos “maus sonhos” (palavras sobrepostas às imagens, assim como as que se seguem), “Panamá”, “Budapeste”, “Paris” (a foto que acompanha esta palavra é um carro incendiado, provavelmente um atentado terrorista durante a guerra da Argélia). A última foto que a câmera mostra é de um casal, com a manchete: “la peur a détruit ce couple” (o medo destruiu este casal). Ao final deste movimento de câmera, ainda no mesmo plano, vemos Bruno Forastier sentado na cama, e logo em seguida, Verônica Dreyer (é de se notar que a montagem que ocorre nesta sequência não é uma montagem de dois planos justapostos, mas no interior de um só plano, os elementos “conflitantes” aparecendo sucessivamente. Poderíamos falar, neste caso, de “montagem no quadro” – trata-se de montagem num só plano – um conceito que se desenvolveu teoricamente, no cinema, a partir da década de 40 do século passado, e que foi amplamente aplicada ao cinema de Michelangelo Antonioni, por exemplo, já na década de 60). Ao “montar” todos os elementos descritos anteriormente, Godard sugere e antecipa a tragédia que acontecerá a eles, além, é claro, de descrever

com fidelidade o clima político e ideológico do início dos anos 60, na França (Suíça, por contaminação, na verdade).

Em *Alphaville* (1965), uma ficção-científica, um uso diferente da montagem, ligado ao jornalismo: o agente Lemmy Caution, interrogado na portaria do hotel, diz trabalhar para o jornal “Figaro-Pravda”. Ao fazer a justaposição (ou montagem) de dois nomes de jornais num só, um francês e conservador, o outro russo e comunista, Godard estava comentando a complementaridade não evidente, mas real, entre duas ideologias aparentemente opostas.

IV

Ao dar nome aos seus personagens (e não somente a um jornal), Godard usa, de uma certa maneira, o princípio da montagem. Os nomes (ou sobrenomes) que ele escolhe, de escritores, cineastas, personagens (de livros e filmes), artistas, políticos e figuras históricas, ao serem deslocados para um contexto estranho ao que é propriamente seu, ao entrar no contexto das ficções godardianas, trazem a ressonância do seu lugar primitivo, e produzem inevitavelmente outro efeito (outro significado) nas obras que passam a habitar. Desta maneira (existem outras), a política, a história, a literatura, o próprio cinema, passam a ressoar na sua obra.

Assim acontece, por exemplo, com Leonard Nofératu, o cientista e líder político de *Alphaville* (1965): que ele tenha no sobrenome uma referência ao personagem (um vampiro) do filme clássico de Murnau, *Nosferatu* (1922), é bastante apropriado, pois acrescenta mais um dado sinistro a anti-utopia que é *Alphaville*. *Alphaville* se apropria, também, de um procedimento formal que Murnau usara em *Nosferatu*: em algumas passagens dos dois filmes, os dois diretores montaram o negativo filmado, e não o positivo, como normalmente os filmes são exibidos.

Assim é, também, em *Made in USA* (1966), onde alguns personagens têm nomes como Donald Siegel (diretor de filmes policiais), Doris Mizoguchi (Mizoguchi, um dos maiores cineastas japoneses), David Goodis (autor de romances policiais), Richard Nixon e Robert Mac Namara (Secretário da Defesa do presidente Lyndon Johnson). Com estes últimos dois personagens, a intenção é satírica (num filme de óbvias ressonâncias políticas). Quando Paula Nelson pergunta a eles seus nomes, e ao sabê-lo, se não estão cheios “desses assassinatos” (*Made in USA* é cheio de cadáveres), Mac Namara responde que “é o meu trabalho, gosto dele”, e Nixon, simplesmente que “estou no mesmo diapasão”. Quase todo filme de Godard tem este tipo de montagem. Assim, a personagem principal de *O pequeno soldado* (1960) se chama Verônica Dreyer (de Carl Theodor Dreyer, que irá ter seu filme *A paixão de Jeanne d’Arc* citado em *Viver a Vida*, 1962).



Reprodução do livro *Godard au travail*, de Alain Bergala (Cahiers du Cinéma)

V

Em algumas de suas obras, ao entrevistar um pensador e/ou cineasta, Godard cria um choque característico através da montagem: ao colar esta sequência, quase documentária, ao resto do filme, uma ficção, ele consegue estabelecer outras significações e ressonâncias à sua narrativa. Em *Uma mulher casada*, quem aparece é Roger Leenhardt (ensaísta, crítico, cineasta); em *O Desprezo* (1963), o cineasta Fritz Lang interpreta a si mesmo e é, talvez, o personagem mais importante do filme: existe uma justaposição clara (uma “montagem”) entre o Fritz Lang real e o fictício (personagem). Em *O demônio das onze horas*, o diretor Samuel Fuller define o que é o cinema (“um filme é como um campo de batalha. Amor, ódio, ação, violência e morte. Numa palavra: emoção”. GODARD. 1976: 75).

Em *Viver a Vida*, Nana dialoga com o filósofo da linguagem Brice Parain, que se estende sobre a morte de Porthos, personagem de Alexandre Dumas (a morte de Porthos prepara a morte de Nana) e sobre a necessidade da linguagem para exprimir o pensamento. Num determinado momento, Nana diz que “a verdade está em tudo, até mesmo no erro” (GODARD. 1962: 27). Brice Parain responde que

é verdade, foi exatamente o que não foi percebido na França, no século XVII, quando se acreditou que pudéssemos evitar o erro, não somente a mentira, mais o erro... que poderíamos viver na verdade diretamente. [...] Porque existiu Kant, e Hegel, a filosofia alemã...[...] para nos fazer aceitar que é preciso passar pelo erro para chegar à verdade (GODARD. 1962: 27-28).

Nana, ao final, como escreveu Godard, “guarda sua alma” (citado em COLLET, 1963: 130); mas passou certamente pelo erro, pela prostituição e pela morte. Tudo aconteceria como se as entrevistas com alguns pensadores, ou cineastas, nos seus filmes, além de expor as opiniões teóricas e pessoais deles, fossem comentários sobre a ação (ou ações) que se desenrola(m) neles, criando novas camadas de significação, ao serem justapostas à sua ficção e montadas nos seus filmes. Além de serem reportagens que, ancoradas no momento em que foram feitas, acrescentam dimensões políticas e históricas aos seus filmes. Bom exemplo disto é Francis Jeanson, escritor, que discute com Véronique (personagem), em *A chinesa*, se é possível “fazer uma revolução pelos outros” (GODARD. 1968: 207) ou não, fechando as universidades ou não, fazendo terrorismo ou não. Filmada em março-abril de 1967, esta entrevista-diálogo é um documentário sobre o pensamento de um escritor, de várias tendências políticas francesas (os estudantes maoístas, os intelectuais marxistas franceses), de uma realidade política francesa, pré-maio de 68, além de ser um comentário de toda ficção godardiana que precede e se segue à entrevista-diálogo: história e política. E ficção. E cinema.

VI

Em toda sua obra cinematográfica, Godard citou uma quantidade enorme de livros, autores, trechos de livros, cineastas, filmes, trechos de filmes e de ficções (contos e romances). Ao inserir e montar esses textos nas suas obras, num novo espaço, portanto, e numa nova situação dramática e diegética, ele deu novas dimensões e significados à sua obra. *Viver a vida* (1962), por exemplo, é particularmente rico em “montagens” desta ordem. Através do nome da personagem principal, Nana, que durante o filme se prostitui, Godard dialoga com duas obras: *Nana*, de Émile Zola (a personagem é também uma prostituta), e *Nana*, de Jean Renoir (adaptação do romance de Zola). Nos primeiros vinte minutos da sua fita, Godard insere trechos de *A paixão de Jeanne D’Arc*, de Dreyer, um diálogo entre Jeanne d’Arc (interpretada por Renée Falconetti) e Massieu (Antonin Artaud). Jeanne d’Arc: *Deus sabe onde ele nos leva, nós somente compreendemos nossa estrada no fim de nosso caminho!* [...] Massieu: *“E a grande vitória?”* Jeanne D’Arc: *“Será meu martírio”*. Massieu: *“E sua libertação?”* Jeanne D’Arc: *“A morte”*

Este trecho do filme de Dreyer dura cerca de 3 minutos, e está montado justaposto a grandes planos do rosto de Anna Karina (Nana), que vê a fita no cinema: o *Jeanne d’Arc* de Dreyer é conhecido por só conter grandes planos. Assim, quando ele mostra um grande plano de Falconetti, e logo depois o de Anna Karina, o efeito é de identificação: é como se esta última fosse (ou desejasse) compartilhar o destino da primeira: o fim do caminho de Nana também vai ser a morte; a grande vitória dela, talvez seu martírio, ou Paixão. E quase certamente a libertação (ou redenção) da personagem vai passar também por sua morte.

Godard encerra esta sequência como se segue: Falconetti diz (através de legenda; este é um filme ainda mudo) “La mort”, em grande plano, chorando; grande plano de Massieu; grande plano de Nana, chorando; depois, uma cartela com a legenda “La mort”. Em seguida, acontece um escurecimento, e *Viver a Vida* e o destino de Nana prosseguem. Ao filmar a legenda “La mort”, na segunda vez deixando a fala em suspenso, narrativamente deslocada e ligada (montada) ao seu próprio filme, Godard sugere que o resto de *Viver a vida* trata exatamente da Paixão e morte de Nana, o que é exato em mais de um sentido. Desta maneira, nesta sequência excepcional, Godard se apropria de um texto cinematográfico, coloca-o dentro de seu filme, e consegue uma ressonância verdadeiramente poética para o destino de seu personagem, através desta montagem.

VII

Já no fim do filme, Nana se apaixona por um jovem. Na penúltima sequência, ele lê trechos de um conto de Poe, *O retrato oval*. No meio deste trecho, o jovem diz para ela: “esta é nossa história; um pintor que faz o retrato da sua mulher” (GODARD. 1962: 28). A voz do jovem foi dublada, e a voz do dublador é exatamente a de Godard. Como o marido de Anna Karina naquele momento, ele também é o companheiro que faz o retrato de sua mulher, que morre no filme, como personagem. Logo depois, o jovem continua a leitura do trecho final do conto:

E na verdade alguns que viram o retrato falavam em voz baixa de sua semelhança como de uma extraordinária maravilha, prova não só da maestria do pintor como de seu intenso amor por aquela a quem pintava de um modo tão exímio. [...] E não percebia que as tintas que espalhava sobre a tela eram tiradas das faces daquela que se sentava a seu lado. [...] E então foi dada a pincelada e completado o colorido. E durante um instante o pintor ficou extasiado diante da obra que tinha realizado, mas em seguida, enquanto ainda contemplava, pôs-se a tremer e, pálido, horrorizado, exclamou em voz alta: “Isto é na verdade a própria Vida!”. Voltou-se, subitamente, para ver a sua bem-amada... Estava morta! (GODARD. 1962: 28-29).



Reprodução do livro *Godard au travail*, de Alain Bergala (Cahiers du Cinema)



Na sequência seguinte, Nana é morta. Uma morte fictícia, literária, é montada a uma morte também fictícia (mas em primeiro grau), cinematográfica, e o vampirismo da primeira é integrado à ficção godardiana. Cinema, montagem, literatura.

VIII

Ao comentar as imagens do cinema de Godard, em *Cinéma 2 L'image-temps*, Gilles Deleuze fala em uma “série de imagens”, como elas são montadas e usadas, afirmando que não existe mais unidade entre autor, personagens e mundo, de uma maneira que faz lembrar Bakhtin discorrendo sobre Dostoievski:

Cada série reenvia, por sua conta, a uma maneira de ver ou de dizer, que pode ser aquela da opinião corrente operando por slogans, mas também aquela de uma classe, de um gênero, de um personagem típico operando através de tese, hipótese, paradoxo [...] Cada série será a maneira através da qual o autor exprimir-se-á indiretamente numa série de imagens atribuíveis a um outro, ou, inversamente, a maneira através da qual alguma coisa ou alguém se exprime indiretamente na visão do autor considerado como outro. De qualquer maneira, não existe a unidade do autor, das personagens e do mundo, tal qual o monólogo interior garantia. Existe a formação de um “discurso indireto livre”, de uma visão indireta livre [...] (DELEUZE. 1985: 239).

O cinema de Godard não é monológico e sim polifônico. Seus personagens, assim como os de Dostoievski, podem representar (e geralmente representam) diversos pontos de vista diferentes (e até mesmo opostos) do diretor, que os criou. O mesmo Gilles Deleuze, examinando a obra de Godard no livro *Pourparlers*, comenta a maneira como a montagem é operada na sua obra, de uma maneira nada dialética, mas dialógica e polifônica, fazendo lembrar, mais uma vez, o que escreveu Bakhtin:

Godard não é um dialético. O que conta na obra dele, não é 2 ou 3, ou não importa quanto, é o E, a conjunção E. O uso do E em Godard, é o essencial [...] o E não é uma conjunção ou uma relação particular, ele conduz todas as relações, existem tantas relações quantos E, o E não faz somente oscilar somente todas as relações, ele faz oscilar o ser [...]. Eu creio que é a força de Godard, de viver e de pensar, e de mostrar o E de uma maneira muito nova, e de fazê-lo operar ativamente. O E, não está nem num nem no outro, está sempre entre os dois, é uma fronteira, uma linha de fuga ou

de fluxo, somente a gente não a vê, porque ela é o menos perceptível. E é, portanto, através desta linha de fuga que as coisas se passam, os futuros acontecem, as revoluções se delineiam (DELEUZE. 1990: 64-65)

Ao falar que o E está entre os dois, Deleuze parece estar se referindo à montagem: o significado, na montagem, nunca está em nenhum dos dois termos justapostos, considerados isoladamente, mas no choque que esta reunião provoca, isto é, na “fronteira”, nas linhas de fuga e de fluxo.

IX

Estes são alguns poucos exemplos das muitas citações, nomes de personagens, trechos de filmes e livros, entrevistas com autores, que Godard usou como material para, inserindo-os nos seus filmes, e montando-os junto ao seu material ficcional próprio, criar e redimensionar seus personagens, seu destino, e dar uma nova dimensão poética, literária, política e histórica às suas obras. Em 1998, em *História(s) do cinema*, ele dirá, num determinado episódio (o quarto, “Fatale Beauté”):

*Se uma imagem
Vista isoladamente
Exprime nitidamente alguma coisa
Se ela comporta
Uma interpretação
Ela não se transformará
Ao contacto com outras imagens
As outras imagens não terão
Nenhum poder sobre ela
E ela não terá nenhum poder
Sobre as outras imagens
Nem ação
Nem reação
Ela é definitiva e inutilizável
No sistema
Do cinematógrafo.
(GODARD. 1999: 162).*



Reprodução do livro *Godard au travail*, de Alain Bergala (Cahiers du Cinema)

Exatamente. Do seu primeiro filme até hoje, Godard sempre procurou criar imagens que não “exprimissem nitidamente alguma coisa”, mas sim que se transformassem ao contato com outras imagens, na montagem, e que, portanto, fossem utilizáveis “no sistema do cinematógrafo”. E que somassem outras artes ao cinema, tratassem da relação documentário/ficção, e trouxessem a maior quantidade possível de ressonâncias históricas e políticas para seus filmes.

MÁRIO ALVES COUTINHO

é Doutor em Literatura comparada pela FALE-UFMG e Pós-Doutorado na Comunicação Social da UFMG, além de autor de ensaios sobre filmes, diretores, temas no Programa Cine Magazine (TV Minas)

É tudo vaudeville

Conto de Matheus Ratton

Minha mãe queria que eu fosse bacharel, formado em Direito, de anel no dedo. Eu disse que não, que minha vocação era pra palhaço. No que ela retrucou que aquilo era uma palhaçada; que se fosse para ser mico de circo era melhor eu ir morar no zoológico. Sai da casa de mamãe com minhas poucas coisas, sem saber para onde ir e alguns trocados no bolso. Comprei uma passagem para São Paulo e deixei minha cidade, minha gente, minha mãe e tudo mais para trás. Sabia que no final, quem iria rir por último, era eu. Mesmo que fosse um riso de palhaço, que ri até mesmo quando chora.

A primeira semana na cidade grande quase me matou, e só não voltei para casa por causa do meu orgulho de palhaço. Afinal só um palhaço para trabalhar doze horas por dia levantando prédios do chão onde eu nunca iria morar. Assim como trabalhar numa cozinha quente, descascando batata e picando cebola pro tal do chefe fazer pratos que eu nunca iria provar. Depois foi a boate do seu Zito, onde limpava o chão da pista, depois que as moças da casa dançavam com os fregueses. Moças que não davam a menor bola pra mim, quanto mais outras coisas. Tem que ser um palhaço, não tem?

Foi então que vi um cartaz avisando que o circo de Orlando Orfei estava na cidade. Era um circo grande, com leões, elefantes, malabaristas, trapezistas e, claro, palhaços.

Do ônibus dava para ver as tendas montadas, apontando para o céu. Era um rebuliço de gente correndo para lá e pra cá, pra todos os lados. Perguntei a uma moça de colante rosa onde estava o Seo Orlando. Ela me mostrou um pequeno trailer. Fui lá e bati na porta.

Uma voz soturna e grave veio de dentro:

— Entra!

Entrei e vi um homem mais velho, com o cabelo, barba e bigode todos brancos. Ele me olhou de cima a baixo e foi logo perguntando:

— Você é o infeliz número qual?

Respondi de pronto:

— Não senhor, sou palhaço, e muito feliz.

Mas Seo Orlando logo atalhou:

— Palhaço? Você não tem cara de palhaço, tem cara de morto de fome, sem ter onde cair morto.

No que eu interpelei:

— Fome tenho muita e sempre, e se cair morto é porque morri mesmo.

Aí, foi a vez de Seo Orlando perguntar:

— O que você quer aqui, ô palhaço!

No que respondi de supetão:

— Emprego!

E ele mais rápido ainda:

— Sabe fazer o quê?

Improvisei:

— Qualquer coisa, Seo Orlando.

Ele indagou:

— Qualquer coisa para você significa fazer de tudo?

Assenti:

— Tudo, tudinho.

Ele fechou a questão:

— Que bom. Começa agora. Vai lavar o picadeiro, dar comida aos animais, ajudar na montagem dos equipamentos. Enfim, vai fazer de tudo, combinado?

Liquidei a fatura:

— Fechado.



Seo Orlando não estava brincando quando me falou que eu ia fazer de tudo. Em dois dias de trabalho minhas mãos já estavam calejadas, minhas costas em frangalhos e as pernas bambas. A única vantagem daquele emprego era poder espiar o número dos palhaços e ver como eles divertiam o público. Aprendia só de olhar. Via os truques, as cambalhotas, as palhaçadas e o riso da multidão.

No meu quarto, à noite, ensaiava números imaginários, dava piruetas e com restos de outros palhaços, me maquiava e me vestia.

No dia seguinte, depois do show, fui perguntar a Mimoso, o palhaço mais famoso do circo, qual era o segredo para ser um grande palhaço como ele.

E ele me respondeu que o grande segredo era não contar o segredo. Virou as costas e foi para o seu camarim.

Durante meu tempo no circo, descobri que os palhaços podiam ser criaturas muito tristes. Uma vez fui limpar o camarim de Mimoso e o encontrei abraçado a uma garrafa de cachaça e com a maquiagem toda borrada.

Mas este pequeno incidente não tirou minha vontade de ser palhaço. Mimoso podia beber, mas na hora do show estava sempre pronto, arrumado e conduzia a molecada como Seo Gustav conduzia os leões. Eles faziam o que ele queria, riam na hora que ele mandava. E sempre pediam bis.

Depois de muito praticar, cair de cara no chão, de bunda, de costas e de inventar um montão de piadas, decidi que era minha hora de subir no picadeiro.

Meu nome artístico seria Estripulia. Botei a pintura na cara, vesti a roupa e fui apresentar meu número para Seo Orlando.

Seo Orlando assistiu a tudo sem dar uma risada sequer. No final da minha apresentação, ele falou bocejando:

— Continua tentando, meu filho.

Sai de lá acabado, achando que não tinha futuro como palhaço, que mamãe estava certa. Mas o homem vive na corda bamba, e numa sexta-feira à noite, a casa caiu, ou melhor, o circo. Mimoso foi dar um salto e caiu de cabeça no chão. No começo todo mundo riu. Mas vendo que ele não levantava, a plateia ficou em silêncio. Seus companheiros o carregaram para fora do palco. Mimoso saiu do circo numa ambulância direto para o hospital.

De madrugada, Seo Orlando veio do hospital e contou que Mimoso estava aleijado, não poderia mais trabalhar no circo nem em lugar nenhum. Viveria numa cadeira de rodas para sempre.

Seo Orlando se aproximou de mim e falou secamente:

— Amanhã, você vai subir no palco.

Tremi nas bases só de pensar, mas confesso que estava radiante de felicidade. Era a minha grande chance.

Meu primeiro show não foi tão bom assim. Eu estava muito nervoso, fiz algumas coisas erradas, mas no final ainda me aplaudiram. Não foi uma chuva de aplausos, mas não houve vaias.

Com o tempo fui pegando o jeito e o palhaço Estripulia virou um sucesso. Meu show estava sempre cheio e as crianças se borravam de rir nas cadeiras. Um empresário me procurou depois do espetáculo e me perguntou se eu não queria comandar um show na televisão, que eu iria ganhar muito dinheiro. Respondi que ia conversar com Seo Orlando.

Seo Orlando me disse que não podia competir com a televisão, que o pessoal da TV pagava bem, e que era melhor eu ir. Nunca mais o vi.

Eu tinha meu programa na TV, disco com minhas músicas, brinquedos com minha cara. O país inteiro me conhecia, as crianças me amavam. Tudo ia bem até que recebi a notícia da morte de mamãe.

Mesmo com todo meu sucesso, ela nunca me escreveu, jamais apareceu no circo. Não queria um filho palhaço e pronto.

Paguei pelo seu velório e funeral. Foi tudo muito rápido e simples. Os amigos de mamãe já estavam mortos, ela não conhecia mais ninguém.

Voltei no mesmo dia para São Paulo e fui direto para o estúdio gravar. A platéia já estava pronta e esperava a minha entrada.

Entre no auditório, cumprimentei a platéia e todos responderam.

Foi então que algo completamente bizarro aconteceu.

Sentada na primeira fila, minha mãe morta, morria de rir de mim. Na verdade, se borrava de tanto rir, apontava para mim e ria cada vez mais alto. Aquilo me deixou aterrorizado, em pânico.

O diretor chamou rapidamente os comerciais e me perguntou se eu estava bem. Disse que sim, que precisava de um pouco de ar. Não podia ficar ali, em frente às câmeras, vendo minha mãe rir de mim.

Peguei meu carro e fui para o circo do Seo Orlando.

Cheguei ao circo à noitinha e passei pela jaula do meu velho amigo Leônidas, o leão. O animal rugiu para mim. Eu fiquei olhando para ele. De repente, o rosto de minha mãe se materializou no rosto do leão e começou a rir.

Aquilo eu não podia aguentar. Abri a porta da jaula e calei a boca de mamãe.



