

FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO

26



**Nessas três letrinhas,
o melhor
da língua portuguesa.**

E X U

**Nessas, o melhor
da língua inglesa.**

U E C

Quem guarda os caminhos da cidade do Salvador da Bahia é Exu, orixá do mais importante na liturgia do candomblé, orixá do movimento, por muitos confundido com o diabo no sincretismo com a religião católica, pois ele é malicioso e arrelento, não sabe estar quieto, gosta de confusão e de aperreio. Postado nas encruzilhadas de todos os caminhos, escondido na meia-luz da aurora ou do crepúsculo, na barra da manhã, no cair da tarde, no escuro da noite, Exu guarda sua cidade bem-amada. Ai de quem aqui desembarcar com malévolas intenções, com o coração de ódio ou de inveja, ou para aqui se dirigir tângido pela violência ou pelo azedume: o povo dessa cidade é doce e cordial e Exu tranca seus caminhos ao falso e ao perverso.

Exu come tudo que a boca come, bebe cachaça, é um cavalheiro andante e um menino reinador. Gosta de balbúrdia, senhor dos caminhos, mensageiro dos deuses, correio dos orixás, um capeta. Por tudo isso sincretizaram-no com o diabo; em verdade ele é apenas o orixá em movimento, amigo de um bafafá, de uma confusão mas, no fundo, excelente pessoa. De certa maneira é o Não onde só existe o Sim; o Contra em meio do a Favor; o intrépido e o invencível. Toda festa de terreiro começa com o padê de Exu, para que ele não venha causar perturbação. Sua roupa é bela: azul, vermelha e branca e todas as segundas-feiras lhe pertencem.

Jorge Amado

(Textos extraídos do livro "Bahia de Todos os Santos, guia de ruas e mistérios")

EXU: Escultura de Tati Moreno

Capa: EXU,
Escultura de Palito

3
KATIA M. DE QUEIRÓS
MATTOSO
entrevista

8
JUDITH GROSSMANN

11
SERGIO DE CASTRO PINTO

12
LUIS HENRIQUE

14
FLORISVALDO MATTOS

18
FÁBIO LUCAS

20
CID SEIXAS

22
FRANCISCO FERREIRA DE LIMA

25
EXU Documento
Velha Cartomante Setentona
de Waly Salomão

27
INÉDITO
José Luis Franco

28
REGISTRO

Poster
Pintura de Lula Queiroz
Texto: Claudius Portugal

26

março / abril 1992
ano V

Coordenação Editorial: Claudius Portugal
Conselho Editorial: Myriam Fraga (Presidente)
Antônio Risério, Fernando da Rocha Peres,
Florisvaldo Matos, James Amado, Waly Salomão
João Jorge Amado, José Carlos Capinan,
Wilson Lins.

Arte: Humberto Vellame

Composição: Studio Domingos

Fotolito e Impressão: Impressora Rocha

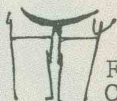
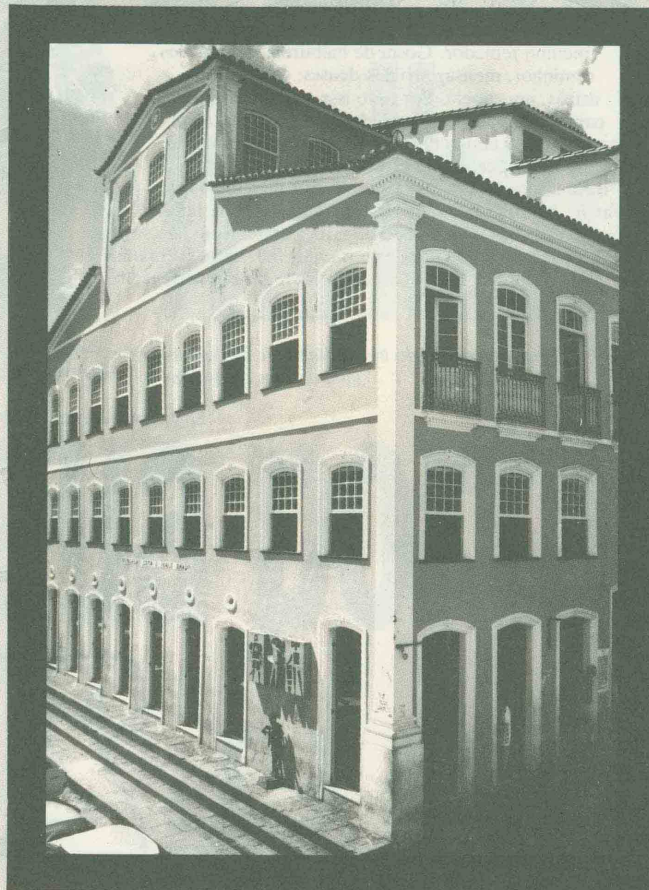
Revisão — Ivana Santiago



Exu é uma publicação bimestral da
Fundação Casa de Jorge Amado
Largo do Pelourinho, s/n, Salvador,
Bahia, CEP 40025. Tel.: (071) 321-0070.

Os conceitos emitidos em artigos assinados
são da responsabilidade exclusiva de seus autores.
Os originais não serão devolvidos.
Todos os direitos de reprodução reservados.

Correspondentes: Adalmir da Cunha Miranda,
Haroldo de Campos, José Paulo Paes,
Ricardo Ramos, Jerusa Pires Ferreira,
Boris Schnaiderman, Arnaldo Antunes (São Paulo),
Afrânio Coutinho, Antônio Torres, Eduardo Portella,
Sônia Coutinho, Fernando Sabino, Mário da Silva Brito,
Bella Jozef (Rio de Janeiro), Luís Turiba (Brasília),
Nádia Gottlieb (Minas Gerais),
João de Jesus Paes Loureiro (Pará), Marcus Acyolli
(Pernambuco), Sérgio de Castro Pinto (Paraíba),
Janaina Amado (Goiás), Antônio Holhefeldt,
Armindo Trevisan, Danilo Uchoa, Moacyr Soliar
(Rio Grande do Sul), Haydée Jofre Barroso,
José Maria Paolantino (Argentina), Isabel Allende
(Venezuela), Gustavo Bustamante (Colômbia),
Miguel Bustos Cerecedo (México),
Gregory Rabassa, John Dwyer, Nancy Baden, Richard
O'Connell, Tomas Colchie (Estados Unidos),
Alice Raillard, Francis Combes, Jean Orecchioni,
René Depestre (França), Dario Puccini,
Luciana Stegano Picchio (Itália),
José Carlos de Vasconcelos, Luiz Forjaz-Trigueiros,
Nuno Lima de Carvalho, Francisco Lyon de Castro
(Portugal), Xela Arias (Espanha), Antônio Olinto
(Inglaterra), Theodor Popoff (Bulgária), Pavla Lidmilová
(Tchecoslováquia), Kostas Assimacopoulos (Grécia),
Jorge Kalugim, Vera Kuleichicova (URSS),
Jorge Alfama (Cabo Verde), Luandino Vieira (Angola),
Rui Nogar (Moçambique), Osamu Kumasiro (Japão).



Fundação
Casa de Jorge Amado

Presidente:

Germano Tabacof

Diretor:

Myriam Fraga

Conselho Curador:

Adary Oliveira • Arthur Sampaio • Carlos Fraga
Fernando Almeida • Floriano Teixeira • Germano Tabacof
Hector Júlio Páride Bernabó • James Amado • João Jorge Amado
Joelson Amado • José Júlio de Calasans Neto • Jorge Calmon
Wilson Lins • Zélia Gattai Amado • Paloma Amado Costa

(Academia de Letras da Bahia) Cláudio Veiga
(Instituto Geográfico e Histórico da Bahia) Thales de Azevedo
(Universidade Federal da Bahia) Fernando da Rocha Peres.

Conselho Fiscal:

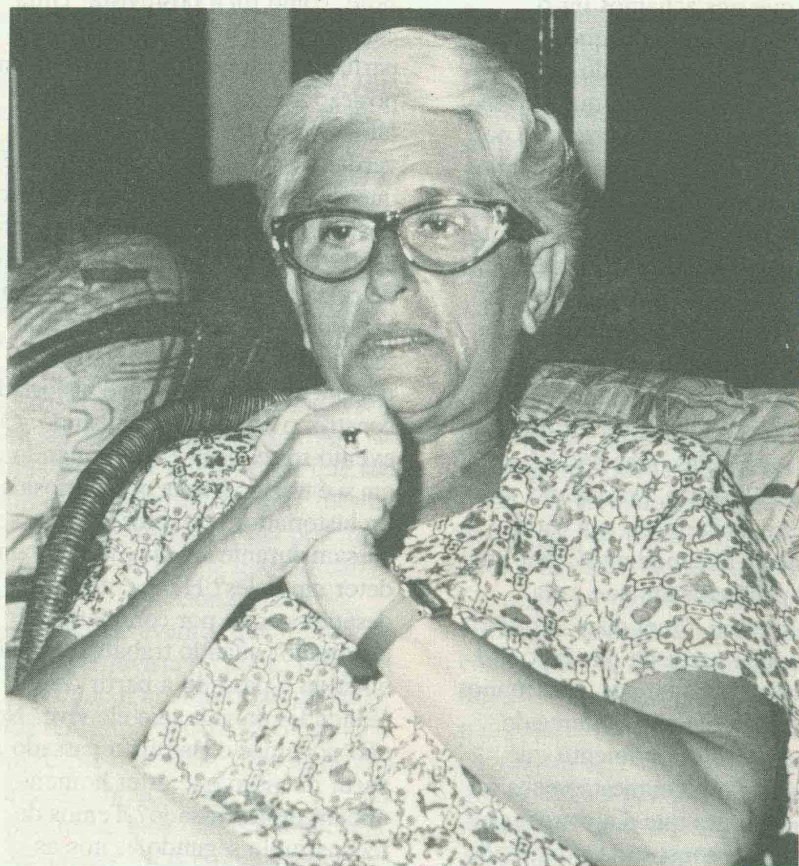
Jorge Lins Freire • Júlio Cesar de Carvalho • Lafayette Pondé Filho
Mário Gordilho • Paulo Maciel • Renato Martins.

Mantenedores:

Dmeval da Costa Chaves Cia. Ltda • Fundação Nestlé de Cultura
Jean Luc Lagardere • Nacional Iguatemi Empreendimentos • Banco Econômico S.A.

Convênios:

Secretaria de Educação do Estado da Bahia
Fundação Cultural do Estado da Bahia
Fundação Colégio Maior Universitário Casa do Brasil - Madrid - Espanha
Fundação Internacional Liudmila Jivkova
Fundação Pedro Calmon • Museu Eugênio Teixeira Leal.



Fotos: Adenor Gondim

Lançando neste momento um livro que é um minucioso painel sobre a Bahia ou uma apaixonada declaração de amor, (Bahia, Século XIX, Uma província no Império), anteriormente apresentada como tese de doutorado e disto sendo propiciado a criação da cátedra de História do Brasil na Universidade de Paris IV — Sorbonne, em 1986, cabendo a ela sua primeira regência e até agora sua titularidade como professora, Kátia Mattoso conversa com a EXU, tendo a participação da escritora Aninha Franco e a carinhosa acolhida de Fernanda e Janete Freitas.

Kátia M. de Queirós Mattoso

Katia M. de Queirós Mattoso

BAHIA Século XIX



UMA PROVÍNCIA
NO IMPÉRIO



Eu sou uma historiadora. Não há qualificativos. Eu sou uma historiadora e procuro fazer o meu trabalho como tem de ser feito dentro daquilo que nós achamos ser o trabalho do historiador, que pode mudar amanhã, no sentido de que a metodologia da história, que não se ensina, que se aprende fazendo, por isso que fico muito surpresa quando vejo nas universidades brasileiras cursos de metodologia da história, que não significa absolutamente nada. Como é que você pode ensinar o método, teoricamente ensinar o método? O método só vem no fim do trabalho. Evidentemente existem certas regras que tem de ser mais ou menos obedecidas, mas não há o método da história, porque ele se renova em cada época, em cada momento, e depende muito por um lado da problemática que cada historiador tem. Quer dizer, o que ele procura. E a partir de que hipótese ele procura, por que nós construímos nosso objeto, ele não é oferecido. Então, a partir do momento que coloca-se a problemática começa a grande aventura que é a construção do objeto e a construção do método para poder responder aquilo que foi posto como problemática.

Você falou de uma história real e de uma história oficial, e esta seria o quê? Talvez aquela história não foi oficial no tempo dela e está ultrapassada um pouco hoje, como foi a positivista. Uma concepção de história que se faz a partir de documentos, a partir de uma posição neutra visando resgatar os fatos como eles tem acontecido na verdade, na procura desta verdade, que foi a base do que se chama escola positivista, que nasceu na Alemanha, no final do século passado, e que foi de certa forma teorizada por alguns historiadores franceses. Mas esta reconstrução é muito relativa, porque nós sabemos que o historiador constrói o objeto de seu estudo. O evento só se torna evento quando ele em si é trazido à tona pela curiosidade do historiador. Quantos eventos se passam durante um dia e nós só vamos deter um deles? Há eventos que desapareceram por completo, e o historiador quando trabalha, trabalha olhando o passado a partir de realidades da vida que ele vive. Nós não podemos construir o passado a partir da visão que estes homens tinham deste passado? Temos de reconstruí-lo segundo as nossas realidades. Por isso o questionamento da história se renova. Criticar os



Toda nação sente necessidade de construir certos mitos. Acho que o Brasil não apresenta nenhuma particularidade sobre este ponto. Nós temos os nossos heróis. Figuras idealizadas, cada uma com o papel específico, que representa alguma coisa, e da qual se constrói um imaginário necessário para a formação desta unidade nacional. Então, as figuras de heróis são sempre figuras muito discutidas, porque uma aparente unanimidade esconde na realidade muitas divergências. Vejamos uma muito próxima: a de Cristovão Colombo. Se nós nos referirmos as manifestações do quarto centenário do descobrimento da América, foi festejado em toda parte, e hoje em dia a tendência é completamente diferente. É de considerar que Colombo é o iniciador de todo um processo de destruição na América Latina. Eu não acredito nisto, não acredito que ele tivesse sido nem o grande herói das descobertas nem o iniciador desta exterminação. De qualquer modo dentro do que é o mundo europeu daquela época, conquistas em todos os níveis, não há dúvida de que um dia ou outro, se não fossem os europeus, os chineses chegariam lá. Não devemos esquecer que no século XV chegaram até a África. Por que não foram além é uma coisa que não sabemos. Mas chegaram. De qualquer modo, um dia ou outro,

este encontro se faria. Agora, houve realmente premeditação por parte dos europeus em exterminar estas populações? Essa é a pergunta que eu lhe coloco. Mesmo do ponto de vista da exploração mesmo. Quando a gente pensa que Cortez chegou no México com trezentos espanhóis e enfrentou um império Asteca, com uma população entre trinta a quarenta milhões de indígenas, como é que Cortez conseguiu conquistar com trezentas pessoas? O que ele fez foi alianças com aqueles que eram inimigos dos Astecas. Assim ele conquistou. Então, aquilo que nós chamamos o extermínio dos índios, e claro que muita gente morreu, muitos pelas doenças, mas por outro lado ganhou-se também doenças dos índios como a sífilis. Quantos europeus morreram de sífilis? Estou mostrando estas coisas para demonstrar como tudo isto é relativo. É evidente que quando temos um conflito não é só uma das partes que é responsável. Em todos os casos na história temos de tentar ver o que é que realmente aconteceu. Não se pode responsabilizar apenas uma parte. Daí não podemos dizer que os europeus vieram com idéia de extermínio.

historiadores que nos precederam dizendo que o trabalho deles não vale nada, por que é um trabalho oficial, não é justo. Para a época deles aquele trabalho representa alguma coisa e refletiu não só um certo conhecimento, mas uma certa posição que estes historiadores tinham na sociedade. Por isso não há livro que seja perfeito e não há evento que seja estudado que se possa dizer este livro é definitivo sobre tal assunto. Não. A história se renova continuamente e isto é que faz o interesse do historiador. Então, oficial é uma história que seria o quê? Uma história que é produzida por certas camadas interessadas em dar uma informação conforme suas ideologias. Sabemos que existe em países totalitários, e esta pode ser uma história oficial. As outras acho que são histórias que são feitas com muita sinceridade, mesmo a história positivista na sua procura e ânsia da verdade, já que ela não deixa de nos emocionar. Essa construção de eventos que representa a escola positivista foi muito útil para nós, porque é uma informação que ainda é muito importante. Digo sempre que o brasileiro não dá o valor que essa produção tem de importância. Nós temos a tendência de desprezar. Mas é muito difícil de traçar esses limites entre o oficial e o que seria o real.



O reitor Edgard Santos foi um grande reitor. Esta foi a época que cheguei na Bahia, 57, logo sou contemporânea da formação desta universidade e lembro o que representava o movimento cultural da Bahia naquela época. Coisa que desapareceu por completo. A universidade tinha uma escola de teatro, de música, com Kollrauter, um dos músicos mais conhecidos internacionalmente, com uma orquestra sinfônica e um coral de primeiríssima qualidade, com uma escola de dança, institutos de extrema importância como o de ciências sociais dirigido por Thales de Azevedo, e uma vida cultural que ainda era completada por fora. Enfim, a impressão que se tinha, de quem vinha de fora, era que tudo isso girava em torno da personalidade de Edgard Santos. Por isso eu chamo ele de rei. A partir do que ele deixa a reitoria, e não só por causa disso, por toda uma conjuntura que se seguiu a isto, sobre a qual não vou me ater, entramos em fase de declínio, e tomamos a ladeira de novo descendo.

Mas talvez se tivéssemos uma política cultural definidora, estrutural, estas mudanças de nome não interfeririam como acontece, impondo-se de uma maneira arrasadora na trajetória da cultura.

Uma parte da resposta reside no fato de que a universidade é muito recente no Brasil. Nós não podemos ter uma mentalidade universitária, criar a mesma, ver a universidade não mais como um prolongamento da escola secundária, mas como um instituto do saber superior, sem ter uma tradição. Estou hoje numa universidade que foi fundada em 1244, século XIII, é uma tradição. Tradição que na crise atual da universidade, que não é só brasileira, é geral, ela possa salvaguardar alguns valores que são valores de uma instituição universitária. Acho que isto coincidiu também com o que considero uma espécie de guetho, que representa o tempo parado de 64 a 79, e isto desempenhou um papel muito importante, desde aposentadorias forçadas de gente de grande valor à uma massa de estudantes que chegou a universidade sem que esta tivesse docentes formados para poder levar a cabo suas tarefas. Isto é uma conjugação de elementos que fez com que nós ao invés de progredirmos, estejamos andando para trás.

Nesta fase da Universidade chamava atenção a associação que ela possuía com os anseios da sociedade. Hoje nós temos um divórcio, já que o que ocorre no campus universitário vive fora da realidade da sociedade aqui fora. Não há uma interação, e isto cria um público alheio a esta realidade que ele depois vai ter de viver como profissional na sua área. Enfim, não há uma produção de troca de informação e de anseios, e que, acredito, nesta época de Edgard Santos deveria existir, já que toda esta cultura e arte que temos sobre o rótulo de Bahia foi gerada nesta época, seja, música, cinema, etc. Acho que este vigor entre a universidade e a sociedade é um vigor que não está sendo notado em todas as partes. Não é somente aqui no Brasil. Recebo este tipo de reclamação na França. De que a universidade não está formando gente para viver na sociedade, já que ela dá uma formação que é inteiramente dissociada do vivido real. E isto é verdade lá também. E os mesmos problemas que temos aqui, tenho lá. Mas o que há é que quando cheguei aqui, a universidade da Bahia era uma espécie de farol, uma liderança que ela hoje perdeu. Deve-se em grande parte ao número limitado de docentes de nível universitário. Não vou querer entrar em detalhes, mas acho que isto é muito importante. Você não improvisa professor universitário. Professor universitário que se preza tem que ter pelo menos uns dez anos



de formação. Na França ninguém é professor antes de ter uma idade. Se for muito precoce vai ser aos quarenta anos. Este título só é dado ao titular de uma cadeira. Os outros são docentes. O professor é quem dá aulas. Aqui estamos numa situação que é totalmente invertida. **No livro que você está lançando há um assunto que chama atenção que é a caminhada baiana da opulência para a pobreza? Como é este fato?**

Acho que a Bahia e não quis dizer isto no livro, porque salta aos olhos, e infelizmente não temos meios de comparar, mas há um trabalho que faz o mesmo tipo de análise que fiz no meu livro sobre a riqueza dos baianos. É da nossa ex-ministra Zélia Cardoso sobre a riqueza dos paulistas na segunda metade do século XIX. Evidentemente é um trabalho que é feito com uma metodologia bem diferente da minha, de modo que não se pode muito bem comparar, mas se tivéssemos trabalhado com a mesma metodologia, tenho certeza de que já teríamos a evidência que a sociedade paulista, já nos idos de 1880, é muito mais rica que a da Bahia. As elites baianas sempre alimentaram uma espécie de mito da opulência. Essa é uma das coisas que ficaram como ponto de interrogação. Acho que não corresponde a realidade, pois o baiano sempre viveu muito para fora. Há certas pobreza domésticas que não se pode ignorar, mas seria preciso um trabalho mais

sistemático e mais quantitativo para poder demonstrar. Acredito neste mito da opulência da Bahia e usei este título para um artigo, e depois deste meu último trabalho ainda me pergunto se esta opulência não foi também do imaginário.

Não há documentação suficiente para se chegar a uma conclusão, mesmo parcial, deste assunto, já que a pobreza da Bahia, salta aos olhos?

Muita documentação nós nem começamos a arranhar. Temos muita coisa. Mas só que nós não temos arquivos. Isto é, temos arquivos de nome, mas não como deve funcionar. Vejamos o do Estado da Bahia, que é um dos mais preciosos para a história colonial brasileira. É o mais importante arquivo do Brasil em termos de documentos e está onde? Na casa dos padres, num lugar úmido, muito bonito, claro, num magnífico prédio colonial do século XVIII ou final do XVII. Mas resultado é que toda documentação está apodrecendo. Isto é, nós estamos para perder este acervo preciosíssimo. Este problema não faz parte das prioridades, e depois se quer que tenhamos uma memória brasileira. Evidentemente não podemos tê-la se nós destruimos sistematicamente ela. Será que é uma tarefa elitista conservarmos os acervos?



JUDITH GROSSMANN

professora titular de Teoria da Literatura no Instituto de Letras da UFBA., poeta e ficcionista brasileira, fluminense, carioca, baiana.

Autora de *Linhagem de Rocinante*: 35 poemas;

O meio da pedra: nonas estórias genéticas;

A noite estrelada: estórias do interim;

Outros trópicos: romance; *Contos delituosos*: romance;

Temas de Teoria da Literatura. Presente em antologias nacionais e internacionais.

O Maestro estava no ponto culminante de sua vida. Ultrapassara os sessenta e tanto o pior quanto o melhor haviam passado. Agora somente o leve, o límpido, o luminoso. Há muito havia sido escolhido regente titular da Sinfônica. O mais importante para ele é que o haviam reconhecido como merecedor.

Na sala, de um ascetismo somente inteligível por ele, no máximo por Maria, estava o piano, alguns sofás e poltronas. A sala era a sua caixa de som. O sol chegava e partia. Ele musicava.

Maria era a sua mais recente esposa, seguramente a última. Depois de vários casamentos com mulheres não-musicistas e antimusicais, infensas à maternidade e que se perdiam de volta ao hotel do amontoado de compras que iam fazer sozinhas quando ele ia reger no exterior, adquirindo ainda livros encadernados com todos os tipos de couro, que jamais iriam ler, a repetirem, "é bom, é bom, deixa aí para depois", corrigira o erro e se casara com a jovem pianista, que lhe dera a menina que dormia no berço. Amavam-se os dois com paixão terna e ardorosa, que não fora desmentida pela chegada de Mariana. Dançavam os três na sala, sem qualquer música.

O dia estava chuvoso e bruscamente foi interrompido o fornecimento de luz. Uma borboleta castanha voejou pela sala. Ele já estava inquieto quando ouviu três toques na porta. Era o repórter que vinha entrevistá-lo. Compreendeu então as raízes do seu desassossego. O encontro fora marcado há uma semana.

O seu interlocutor estava um pouco respingado de chuva, do estacionamento dos visitantes até a entrada do edifício havia uma razoável distância descoberta. Fora uma falha de construção, que poderia ser facilmente sanada com um toldo. Mas quem iria incomodar-se com isso?

A frieza inicial da conversação tornou-se num obstáculo ao seu prosseguimento. E o regente não estava disposto a se esforçar para vencê-lo. Muito menos o rapaz, que em sua juventude não sabia avaliar diferenças e julgava da inteira responsabilidade daquele velho sentado em seus habituais sofás chegar-se a ele. Tinha nas mãos o bloco de papel jornal e uma caneta esfereográfica comum, dessas que mancham, mais a pran-

cheta de apoio. O maestro ficou logo preocupado em que aquela ponta azul lhe estragasse para sempre a poltrona. Sua mulher ficaria inconsolável.

O rapaz trajava suas roupas de magazine e o maestro vestia uma bermuda e uma camisa de linho feitas sob medida. Ele não suportava roupas prontas. Tinha umas sandálias de couro que contrastavam com os tênis do rapaz e um relógio de metal no pulso em oposição ao relógio emborrachado dele. Estavam ambos deprimidos naquela situação, como o andamento arrastado de uma música que não consegue crescer.

Ao maestro foi fornecida uma súmula da entrevista para dar uma olhada antes que ela se iniciasse. Ele, que já lera uma entrevista recente feita pelo repórter, introduzindo comentários que lhe pareceram supérfluos a respeito das respostas de um entrevistado, aquele, aliás, que considerava o maior poeta vivo do país, tornou claro ao repórter que este perguntaria e ele responderia, dispensando qualquer observação sobre suas respostas, exceto novas perguntas. O repórter concordou de imediato. Ao lhe serem pedidas informações sobre o próximo concerto, o maestro lhe perguntou se ele não tinha consigo o programa enviado ao editor de artes do jornal. "Não me deram nada", respondeu o repórter. "E o senhor não solicitou"? O maestro então levantou-se, indo buscar suas anotações, e pôs-se em posição de ditar. "O melhor seria tirar uma xerox", disse o rapaz. "Aqui"? limitou-se a responder o maestro. "Então eu posso procurar no jornal". "E se não encontrar"?

Este desentendimento irritou ainda mais o maestro, que, de lado, olhava a prancheta para flagrar os possíveis erros cometidos na grafia dos nomes sem os quais julgaria impensável a história da música. Mas resolveu não interferir. O repórter lhe pedia informação atrás de informação, que demonstravam que ele não fizera qualquer preparativo por sua conta antes de vir entrevistá-lo. Passou então a responder quase automaticamente às perguntas, querendo ver-se livre da entrevista.

Com o repórter acontecia a mesma coisa. Ele estava preocupado com alguns problemas pessoais, queria deixar o apartamento que dividia com um colega, ter um espaço somente dele, casar-se, ter filhos, melhorar sua situação no jornal para que, um dia conseguisse realizar sua aspiração de se tornar editor de artes. A criada, vestida de mucama, entrou para lhe oferecer um copo com suco, que ele aceitou e colocou na ponta da mesa lateral, fazendo o maestro temer que caísse sobre o assoalho.

O MAESTRO

*Fitemos os olhos das crianças
como quem fita um écran
e vê desenrolar-se lá dentro
uma história familiar.*

Jorge Lima.

Anunciação e encontro de Mira-Celi

O fotógrafo chegou e tirou algumas fotos, retirando-se apressadamente, com mil desculpas, para outro compromisso. A entrevista ia caminhando segundo o previsto, sem grandes revelações, exceto o que o repórter poderia ter reunido por uma pesquisa por si mesmo. Eles não conseguiram estabelecer qualquer tipo de aproximação. Súbito o maestro, que o rapaz desde o início chamava de velho para si mesmo, teve uma idéia. Resolveu conversar com o rapaz, desviando, sem qualquer aviso, o curso dos acontecimentos. “O senhor já leu a entrevista prolongada, publicada em livro, concedida pelo escritor tal pouco antes de morrer”? E continuou a expor sem esperar que o rapaz respondesse. “Li há pouco este livro, é um trabalho admirável, realizado pelo escritor e pelo jornalista durante um semestre. Um trabalho irretocável, feito como uma peça a quatro mãos executada por dois virtuosos que fossem ainda grandes amigos. O senhor não gostaria de ler este livro”? O rapaz olhou estarecido nos olhos do maestro, para que ele soubesse a força que poderia ter o olhar de um jovem. O maestro deu de volta o olhar para que ele soubesse a força que poderia ter o olhar de um velho. E então lutaram, procurando não ferir demais um ao outro. O rapaz disse-lhe que no momento não tinha tempo para leituras. “O senhor não gosta de ler”? persistiu o maestro. “Muitíssimo”, respondeu o repórter. “Então por que não lê este”? “Já disse, no momento não tenho tempo”. “E quando tiver”? “Quando tiver, é mais do que certo que lerei”, respondeu ele, e sem mais nada dizer, voltou a uma de suas perguntas.

O maestro queria estar livre para ir ver a filha, sentia falta de tê-la nos braços. Da porta, a esposa fez-lhe um sinal, que ele certamente compreendeu. O repórter levantou os olhos e deu com a jovem, sentindo uma pontada no coração. Jamais vira uma mulher de tamanha beleza. Parecia-lhe que em seu talhe e fisionomia ela combinava o langor de Marlene Dietrich com a placidez de Ingrid Bergman. Ele já assistira **Jardim de Alá** e **Stromboli** na Cinemateca dezenas de vezes para vê-las e agora as encontrava reunidas numa só pessoa. A jovem estava vestida na versão feminina das roupas do maestro como se estivessem no mais íntimo acordo. Como conseguira o velho esta mulher? Pensou que pararia de respirar de puro rancor por haver o velho roubado dele a mulher. Sim, porque não havia dúvida de que ela legitimamente lhe pertencia. Mais um pouco e choraria com lágrimas de verdade e suas lágrimas ensopariam o assoalho e o mundo. Precisou contê-las. Teve vergonha da diferença de suas roupas, para as quais em geral não ligava.

Gostaria naquele momento que elas tivessem a radiossidade, por assim dizer espiritual, que se desprendia dos trajes dos dois e que era como um traço de união entre eles. Ele, que habitualmente se sentia bem consigo mesmo, sentiu-se um ser deserdado, em contato com coisas que não lhe diziam respeito. Então, imitando o maestro, perguntou-lhe de chofre, “o senhor já viu **Jardim de Alá** e **Stromboli** na Cinemateca, são os dois filmes de que mais gosto na história do cinema, poderia ficar a discorrer sobre eles horas e horas”. “Não faça isto”, respondeu o maestro, “não gosto de cinema e quaisquer dos seus equivalentes, considero medíocres todas as civilizações da imagem, inclusive a egípcia. Cultuar imagens? Não bastaria a vida, delicada? Não há filme bom, todo filme é ruim. Nem mesmo a música me satisfaz inteiramente. O som é por demais material. A pintura, ainda menos. Gostaria de ser poeta. trabalhar com a evanescência das palavras, mas não tive merecimento, devo contentar-me com o que me foi dado. O som penetra, a pintura abre-se, a palavra, é preciso descerrá-la e ainda assim, virgem, ela continua fechada”. O rapaz, que nunca havia escutado nada de parecido, respondeu, “sim, o senhor poderia escrever, tudo o que o senhor diz é absolutamente novo e convincente, gostaria de que falasse sem parar para que não parasse o tempo, ou melhor, para que o tempo parasse”. “O senhor me leria”?, interrogou o maestro. “Sem dúvida”, respondeu o rapaz. “Olhe que está contraindo uma dívida”. “Não, uma dádiva”. Então detiveram-se, desconcertados com tal avalanche de confidências, calaram-se, compreendendo que haviam ido longe demais e depois poderia não haver recuo. O diálogo havia sido como uma partida de tênis em sua pureza. Havia passado pelo grande perigo, ultrapassado o bojador dos seres de pura linguagem, no ultramundo das trocas lingüísticas. Com a entrevista praticamente terminada, o repórter, varado pela tormenta dos seus sentimentos em relação à mulher, já agora misturados com os que lhe provocava o maestro, deixou transcorrer uma grande fermata.

Salvou-os a entrada imprevista da criança. O maestro que em geral não a mostrava às visitas, deixou-a ficar, informando ao repórter ser ela sua filha. “**O mater pulchra filia pulchrior**”, acrescentou. “Pu”..., esgagou o repórter. “**Pulchra**”, quer dizer bela. A filha mais bela de uma bela mãe. É de Horácio”. “Sim”, disse o repórter, “muito bela”. A criança entrara correndo na sala. Era uma menina de pele de porcelana e cabelos loiros e cacheados, como uma miniatura da mãe, e cheia de vida. Estava vestida em cambraia, num vestido de tal maneira bordado que quase não se via o tecido. O repórter julgou que ela se

O MAESTRO

atiraria aos braços do pai-avô, assim ele o considerava, quando ela se dirigiu a ele, colocando-lhe os bracinhos sobre uma das pernas. Examinava-o como a um objeto admirável e desconhecido. A menina estava de tal forma encantada com ele que parecia hipnotizada. Tanto talvez quanto ele se encantara e se hipnotizara pela mãe. “Ela gostou de você”, traduziu-lhe o maestro, como se isto fosse a maior das honras que lhe pudesse conceder. O repórter ficou emudecido, enquanto a criança não se desgrudava dele. Sentiu-se até mesmo aterrorizado por não saber como corresponder. Não tinha prática de crianças que se fascinassem com ele, era uma situação inteiramente nova. Teve então medo de ter filhos, uma idéia que como idéia antes o seduzia. Poderia não saber lidar com eles. Esta era uma criança de pura carne, como uma boneca. Como a criança não se afastasse de sua perna, que já sentia dormente, disse o maestro sem qualquer cerimônia, “parece que ela quer sentar-se no seu colo”. “Sentar-se no meu colo”? ecoou o rapaz assustado. “Por que não a pega você mesmo”? continuou o maestro, querendo contentar a filha. A criança pôs-se então em movimento como acionada por uma mola e começou a examinar o relógio do rapaz e tudo o mais que ele trazia, o bolso de sua camisa, os seus lápis. Para espanto dele, o maestro não fez nenhuma observação que a detivesse, como faria uma mãe, deixando a criança à vontade. Com o olhar parecia incentivá-la, quem sabe para atormentá-lo ainda mais. O repórter mexeu-se, quase derrubando o copo. O maestro não mais resistiu, levantou-se e colocou finalmente o copo bem no centro da mesa. Voltou ao seu lugar e deixou a criança derramar-se em sorrisos sobre o rapaz. Ela agora dava pequenos risos sincopados à medida que investigava os objetos dele. O pai parecia embevecido com a descoberta desta nova distração da filha.

O repórter, então, num arranco, levantou-se e deu as pancadinhas que costumava dar no mostrador do relógio em seu código de surdomudez para indicar que precisava ir. A criança viu-o pela primeira vez em toda a sua extensão e pressentindo que ele iria embora agarrou-se às suas pernas pedindo colo. O pai, então, para ajudá-la, disse ao repórter, interpretando-lhe o desejo, que ele julgava soberano, “ela quer que você fique”. “Preciso ir”, disse o repórter, sentindo-se colhido num conto de terror. “Tenho de passar na redação antes de fazer outra entrevista”. “Ora”, disse o maestro, fazendo pouco caso dos compromissos dele e tentando satisfazer a filha, “estamos em hora de almoço, fique para almoçar conosco”. “O quê?”, respondeu o rapaz, com a voz deformada pelo espanto. “Almoçar conosco”. Almoçar”? “Sim, almoçar. Você não almoça”? “Não, não almoço, não costumo almoçar”. O maestro

sentiu a recusa como um crime de lesa-majestade, agravado pelo fato dele não almoçar. “Como não almoça”? “É como eu disse, não almoço”. “Não sabe que faz mal ter o estômago vazio? Pode provocar uma úlcera”. Mas eu não tenho o estômago vazio. Como qualquer coisa”. “Come qualquer coisa? Mas isto é pior ainda. Pode trazer-lhe problemas digestivos”.

O repórter resolveu neste momento partir para a ação. Juntou suas coisas e estendeu a mão ao maestro. A criança compreendendo que o rapaz ia embora começou a chorar. O maestro então disse ao rapaz, “ela está chorando, não quer que você vá”. “Preciso ir”, disse o rapaz, já se encaminhando para a porta. O maestro acompanhou-o enquanto o choro da criança se tornava convulsivo e mesmo dentro do elevador ele ainda podia ouvir o som do seu pranto.

A chuva passara, a luz fora restabelecida, a borboleta escura voara para longe, o repórter se evadira do prédio que atrás dele parecia se esboroar. O maestro estava sentado num banco sob uma árvore no jardim tropical do edifício, tendo a criança, que ainda soluçava ritmicamente, nos braços. Seguindo a filha, acalentando-a, ele sentia que por fim a vida lhe trouxera alguma coisa tão importante quanto a sua música, e enquanto ela se aquietava parecendo adormecer e ele lhe ajeitava o vestido, os cachos, alisava o cetim de sua pele, tinha uma única preocupação na cabeça, por quanto tempo ainda sua filha se lembraria do repórter. E pensando na atroz possibilidade de que ela jamais o esquecesse, uma funda ruga vinhou-se em sua testa.

Já bem longe da residência do maestro, aliviado pelo êxito de sua fuga, o repórter teve espaços para devolver seus pensamentos à mãe da menina. De pronto, sentiu-se inteiramente perdido por haver-se apaixonado para sempre pela mulher que o velho lhe roubara. A semente da rixa em torno da mulher se fizera interminável. Em busca de uma trégua, procurou concentrar-se na reportagem. Mas por certo, ela se casara com ele por interesse, obstinava-se, no completo desentendimento do que unia aquela mulher àquele homem e aquele homem àquela mulher. Sim, fora por uma soma de interesses, inclusive para dividir com ele o seu apartamento. Também ela, como ele, dividia o apartamento com alguém e nisso ele não via diferença alguma. Compôs a frase que inscreveria no texto, “a conhecida pianista divide com o famoso maestro o seu confortável apartamento”. Franzindo em seguida a testa, como aqueles que permanecem em dúvida, ficou por fim a refletir se o faria ou não, visto que o maestro não lhe parecera uma pessoa que deixasse qualquer coisa sem resposta.

SERGIO DE CASTRO PINTO

*reside na Paraíba, João Pessoa.
É jornalista e poeta.*

atos falhos

sequer os ensaio.

mas os meu atos
falhos
encenam-se assim:

eles já no palco
e eu ainda
nò camarim.

sedentários

sob o interrogatório
dos cabides,

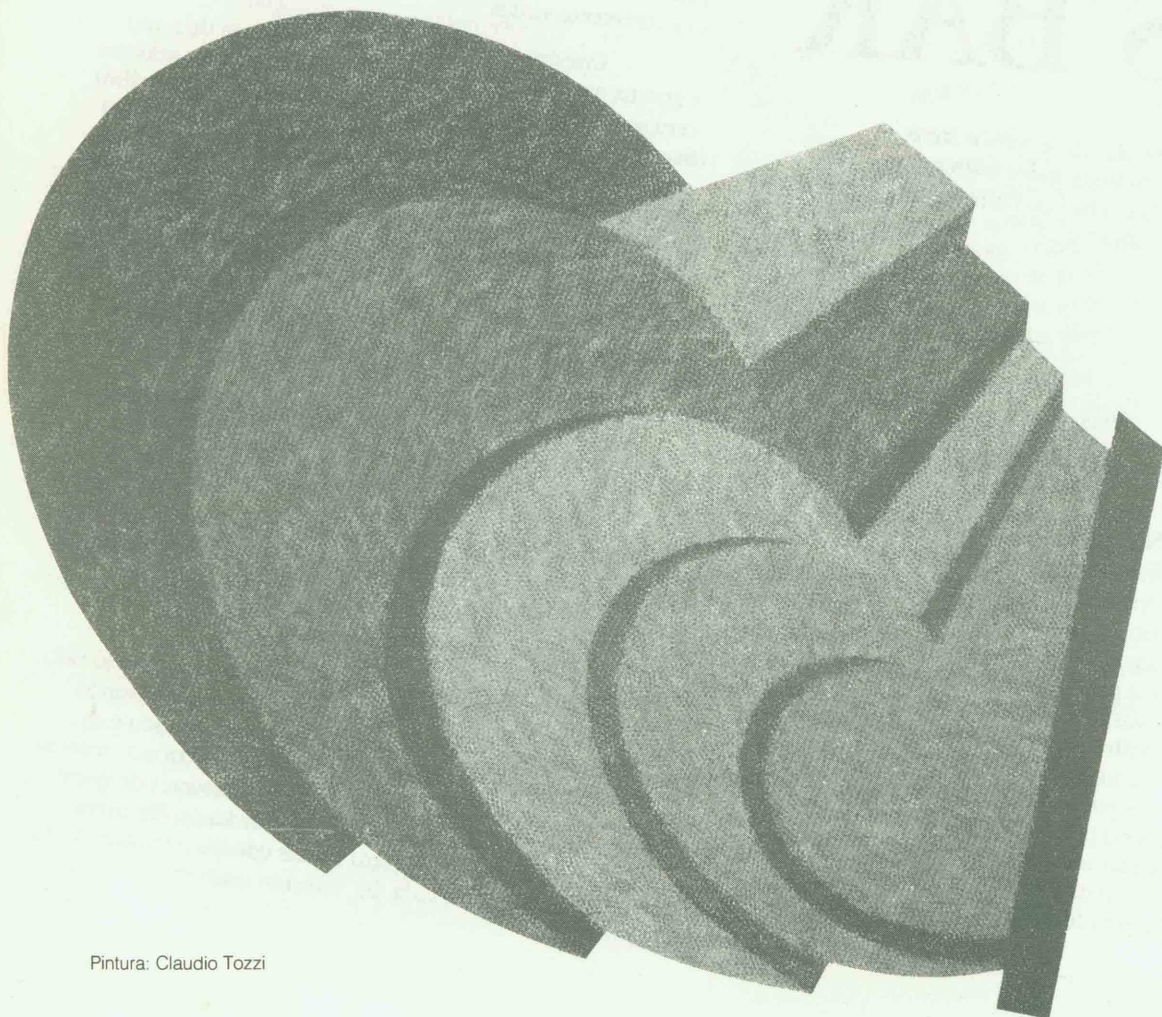
as roupas são açougues
onde falta a carne

do meu corpo triste.

antenas de tv

cardumes descarnados
cardumes de telhados
cardumes desgarrados

do aquá(rio) da ↳



LUIS HENRIQUE

é o nome literário de Luis Henrique Dias Tavares, jornalista, escritor e professor universitário. É autor de *A Noite do Homem (contos)* Moça Sozinha na Sala, Menino Pegando Passarinho e Homem Deitado na Rede (crônicas), e Senhor Capitão a Heróica Morte do combativo Guerreiro (novelas).

Com os faroletes acesos, jipes Willys desembarcam jovens mariners, não ainda nas praias de Iwo Jima ou Okinawa, mas no centro da cidade do Salvador, então sob blecaute, naqueles anos de guerra. Dezenas de jovens norte-americanos, todos de fardas novas e limpas, cabelos cortados à escovinha, deixando-lhes apenas os topetes louros, morenos ou negros, rapazes de Iowa e Ohio, jovens morenos da Califórnia e de New México, negros de New York, mulatos ou possíveis mulatos da Geórgia e South Carolina, brancos da Virgínia, rapazes, enfim, dos Estados Unidos, convocados para a guerra — dezenas de jovens que seguiriam para as Filipinas, para o Haway ou ilhas do Pacífico, mas não para a Europa, não dali, da Base Baker, na cidade do Salvador, nordeste do Brasil. Eles penavam. Eles desesperavam.

Dias inteiros de treinos e tarefas que simplesmente os educavam para a disciplina e a hierarquia de quartel, **Ô man!** — dezenas de jovens rapazes todos dos Estados Unidos, desembarcam à noite no centro da cidade do Salvador, naqueles anos da guerra.

BOB'S BAR

Joes, Bills, Slims, ah, sim, e Nats, e Matts, e provavelmente Hughs e Nelsons, todos esses rapazes dos Estados Unidos, não ainda em Iwo ou Okinawa, desembarcam no centro da cidade do Salvador.

— Joe!

— Bob!

— Matt!

— Wh're?

Onde. Isso: onde? Ou seja: em qual rua? em que local?

Joes, Bills, Nickys, Slims, Nats, e Matts, podiam escolher os dois quarteirões infectos da antiga rua do Açouguinho, ou a ladeira e a rua de São Miguel, ou a pequena e estreita rua Gregório de Mattos, ruas em que se alternavam sobrados magros e largos, todos com velhas portas de entradas soturnas pelo tempo e pela falta de lâmpadas — e mulheres negras e mulatas, pardas absurdamente claras, e aqueles jovens louros de Iowa, Pennsilvania, New England e Michigan, todos aqueles rapazes norte-americanos, brancos ou descendentes de brancos. Bem, eles podiam apreciar o seu tanto de carne negra, porque não seria pela cor das mulheres que eles se afastavam da zona, mas antes seria pela humanidade que a freqüentava, os homens da terra. De modo que vinham descendo a rua Chile em direção do American Club, do Tabaris e do Bob's Bar.

Gritos, brincadeiras.

— Focks'

MPs tesos, fortes e vigilantes perfilados senhores da ordem, cassetetes à vista, garantiam a porta e os arredores do American Club, não apenas um território de encontro social e fantasia musical, mas um trecho de Hollywood, pois, afinal, qual a Maria, Joana, Amélia ou Carmita que desdenharia a possibilidade de se casar com Joe, Bill, Slim, Nat ou Matt? Eles circulavam, alguns desajeitados, outros seguros deles próprios e podiam ser milionários de Massachusets ou Chicago. Hein, e então, não podiam? Digam aí o que pensam?

Mas os mariners preferiam o Bob's Bar. Os Polices passavam em grupos de cinco, não permaneciam. E o ambiente não era assim arrumado e solene como o American Club. A gente se soltava, hein, Matt? Que tal um grito de vaqueiro texano?

— Iúúúúúúúúúú! Focks'

Jonh Wayne com o seu colt e o seu olhar enviezado.

Putas airavam pelas mesas, putas que até diziam **How are you? Do like fock fock?** E: **Love, love.** Bob's Bar, onde se podia beber sem as solenidades do American Club, aqueles oficiais por ali, o verde estendido sobre o balcão produzia cervejas e sorrisos e os homens nas mesas eram jornalistas, estudantes e artistas que trabalhavam nos shows do Palace e do Tabaris, eventualmente atores e atrizes que estavam no palco do **Guarani**. E havia os viados, não muitos, mas evidentemente viados.

Evandro era belo e elegante. Sentava-se de terno e gravata na mesa mais visível e conversava variados assuntos com os jornalistas, os atores e os estudantes que antes pediam licença para sentarem em sua mesa. Aos que ganhavam sua confiança, ele narrava com elegância e graça como tinha sido deflorado por um primo. No além, orgulhava-se de ser **mais gostoso** que mulher. Levanta-se e rebolava qual ondas sobre a praia. Mas cultivava opiniões e atitudes restritivas com os mariners.

Dizia:

— Gente sem educação. Brutos!

Afastava-os com gestos femininos extremamente graciosos.

— Get out! Out! Out!

E Nickeys, Nats, Bills, Bobs, Slims, divertiam-se em escutar o inglês ginasião de Evandro. Mas Chiquito era contagioso.

— Xacaito!, gritavam.

Chiquito arrumava as suas bengalas de apoio ao lado da cadeira em que sentava para exibir o seu rosto branco e maquilado — os cabelos pretos brilhando de óleo e os bigodes aparados como dois traços retos — o tronco erguido servindo como disfarce para as pernas tombantes de quem sofrera paralisia infantil aos oito anos de idade. Ele tivera educação de berço e possuía rendas que lhe permitiam vestir roupas diferentes a cada dia, variando também as camisas,

gravatas, meias e sapatos. Falava baixo e ciciante e às vezes a urgência do desejo o conduzia ao beco à direita do Guarani, passagem que levava ao Curriachito, aruado de casas transversal à ladeira do Berquó. Gráficos de **O Imparcial** apreciavam essas manobras de Chiquito.

O linotipista Macarrão cuspiu o charuto.

— Cambada de sem vergonha!

Havia os que olhavam com algum receio a irritação do velho gráfico e logo saíam das janelas debruçadas sobre o trecho cimentado que conduzia ao Curriachito. Outros permaneciam, mas não demorava o chefe da oficina bater com as mãos abertas sobre o rolo de papel.

— Vamos com o trabalho, gente. Deixa o viado.

Chiquito observou muito bem os dois mariners que o seguravam pelos braços e o erguiam. Estavam bêbedos. Em compensação eram extremamente jovens, os cabelos cortados rentes espetando de maneira singular e os olhos azuis oscilando como bolas de gude batendo no chão amarelo e compacto do pátio do colégio suíço em que estivera na fase liceal. Um deles era tão igualmente branco e louro que Chiquito não conteve o ímpeto voraz da mão direita.

Johnny ou Bill ou mais provavelmente Rubert Burbank deu esquisito salto de gato embrigado e enquanto se esquivava segurou com firmeza o braço esquerdo de Chiquito e o balançou como se fosse mola do caminhão que dirigia em Detroit.

— Bitch!

— Algo assustado e trêmulo, Evandro avisou:

— Fique onde está, Chiquito!

Slim ou Matt ou mais exatamente Hubert Skolowosky firmou-se no braço direito de Chiquito. Dessa forma, como se estivesse numa gangorra, Chiquito foi levado para o caminho ao lado do **Guarani**. Estava sob choques elétricos de sucesso, requestado assim aos olhos de todos por dois rapazes norte-americanos absolutamente limpos e civilizados. Segurava as bengalas.

Eles o carregaram para o ponto extremo dos fundos do teatro, bem sobre os limites do Curriachito. Largaram Chiquito. Em seguida Chiquito se equilibrizou, encostou-se de cara para a parede, desabotou as calças e a deixou escorregar até o meio das pernas.

Skolowosky gargalhou. Retirou o pau e o exibiu e Chiquito olhou de lado e viu a peça e tremeu de excitação. Hubert fez duas coisas: apanhou as bengalas de Chiquito e jogou-as longe. Ele e Skolowosky pegaram Chiquito sob os joelhos, suspenderam-no do chão e lhe arrancaram a calça. Riam de embolar. Chiquito procurou se recompor na difícil posição de semi-nú com o paletó de linho beje muito bem passado e a linda gravata cor de sangue que recebera como presente de aniversário. Sem a calça e exibindo pernas maceradas pela doença. Vendo-o assim Hubert e Rupert bateram nas nádegas de Chiquito com as suas mãos fortes e calosas. Chiquito chorou.

Gráficos de **O Imparcial** gritavam:

— Deixa o viado!

— Gringos da porra!

Macarrão ameaçou:

— Vamos aí. Vocês vão ter uma lição.

Skolowosky e Burbank deram bananas. Burbank deu uma rasteira em Chiquito e Chiquito desabou e feriu os joelhos. Sob a dor e sangue chorou de modo que as lágrimas borraram a sua pintura. De quatro, ele agora parecia ter alguma coisa de touro miúra; da cintura para baixo era um cachorrinho magro.

Os dois mariners apanharam as bengalas de Chiquito e com a calça e a cueca de Chiquito nas mãos ditaram uma espécie de brincadeira que os encheu de concentração. Passaram a desafiar Chiquito.

— Came here!

Chiquito permanecia de quatro. Mas avançou apoiando-se nas mãos e nos joelhos feridos. Skolowosky e Burbank sacudiram as bengalas, a calça e a cueca de Chiquito.

— Oh man! Came!

Quando eles apareceram na frente do **Guarani** o Bob's Bar piscou um segundo de silêncio. Ao ver Chiquito se arrastando de quatro — touro e cachorro — Lurdes, a puta que ia casar disse: — **Segura, meu bem!** — para o homem todo cheio de cuidados que se abancara com a prometida para uma cervejinha de adeus à noite. Lurdes correu velozmente sobre os dois mariners.

— Putos da porra!, xingou Lurdes esquecida do seu próximo futuro de senhora e mãe. Estava tomada de fúria.

Skolowosky deu-lhe expressiva bofetada.

À frente de cinco gráficos de **O Imparcial** o linotipista Macarrão brandia um lingote de chumbo. Ouviram-se apitos dos MPs e viu-se que foram saltando de um jipe Willys e apontando os fuzis e brandindo os cassetetes. O garçom Martinho entregou a Chiquito uma calça de flanela e o dedicado noivo de Lurdes a socorreu com a sua enorme disposição para levá-la ao altar e transformá-la em respeitada mãe de família. Lurdes disse:

— Ah meu bem!

Os gráficos comandados por Macarrão pararam à vista dos fuzis e cassetetes e Macarrão fez sinal de volta, mas antes de pegarem a rampa de subida para **A Tarde** Macarrão experimentou o peso do lingote de chumbo e tomou impulso e o jogou para que pegasse alguma parte do corpo de Skolowosky. A barra fez uma curva muito aberta e caiu na porta do **Guarani**.

O viado Nelson Bole-Bole espiou da porta do sanitário e viu os MPs levarem os dois mariners. O táxi de Isabel Berro Grosso encostava para recolher Chiquito.

O letreiro do Bob's Bar não abria e fechava sua invencível sedução. Mas ele estava ali.

nasceu em Uruçuca, Bahia, em 1932.
Jornalista, escritor e professor, publicou Reverdor, Fábula Civil (poemas) e
A Comunicação Social na Revolução dos Alfaiates (ensaio).

1

Com um facho de auroras no coração
corro me debruço nas tardes levando
uma flor azul no peito

Um pássaro na mão

Seguramente não sei em que labirinto
de pranto hereditário ou cemitério de gelo
residem as forças que me animam

E este caminho

não é cor-de-rosa nem de ouro

É um caminho

3

Hoje estou triste. Marulhoso canto
mais alto levanto de pedra e cimento.
Desfaço-me da auréola de frágeis resíduos
com o sangue a ferver nas veias insones.

Árduo espelho de rio americano,
aqui soam paixões do índio Vallejo.
Curtido de sereno e vento andino,
levo sonhos partidos, sentimentos
impúberes, halos de tradição,
oblatas índias, rezas, atabaques.

Destrincho vértebras de meu assombro,
uma a uma, para ser calmo e preciso,
sem ódio, sem rancor, antes memória
de todos os caídos nas guerras do homem,
remoto brilho de estrela trespassado
de solidão, de chuva, de caminhos.

A Caligrafia do Soluço

(Rastro sonâmbulo às cinco da tarde em ponto)

2

Em 1937 eu tinha cinco anos

Em Espanha

meus irmãos humanos vestidos de sangue
conduziam uma lâmpada

Uma dor profunda

Escancaradas as bocas apregoavam
aos que tinham no peito o punhal dos momentos
que ao longo dos minutos e dos dias
dos hospitais dos montes das trincheiras
um cheiro grosso de sombra e horror subia
abarcando ruas sangrentas rios templos

Onde a noite

duramente plantava seus domínios.

4

Negros cavalos de conquistadores
arreados com arnez de Santos Chocano
rincham em estrebarias flamejantes.
Aldeias onde párocos rurais
sussurram orações no entardecer
para que durmam terra, frutos, homens.

Do Pacífico galgando a estrada inca
por dentro da floresta, sobre as águas,
suplanto amargurada tordesilha:
o Atlântico por voz, o céu por guia,
penetro na angustiada geografia
que tem a forma de punho fechado.

5

Percorro de Alicante a Extremadura.
De Galícia e Navarra a Andaluzia.
Paro em Granada. Algo me impele ao áspero
caminho que virou chão de papoulas.

Paro e penso, submerso em nevoeiro,
na cortina de dor sobre a Meseta,
na fala de Unamuno em Salamanca,
no que dizem ou bradam vozes grandes.

Súbito um berro. Rebentando tímpanos
e rompendo a fissura das abóbadas,
incinera retinas quando rangem
os pulmões da loucura: "Viva a morte!"

6

De um certo cabedal de sonho e fé
trago lumes que são meu patrimônio.

De Lorca, de sua luzente aurora,
molhado ainda do orvalho de Visnar,
galos que bicam a casca do dia.

Lavor cigano, gestas andaluzes,
objetos de metal, carabineiros.

Filigranas que o murmurante Dauro
tece à sombra do Alhambra de ouro e púrpura
na surda manhã lavada de passos e balas.

De Hernandez — e de seu clamor viril —
ventos do povo que laceram nervos,
vão direto à garganta, refletidos
no úmido chão do cárcere. Espadas e canções;
casas e plantas; cântaros de barro
sobre sacadas cheirando a hortelã.

De Machado, na borda do nascente,
águas e campos de Castela, margens
operosas do Douro, laranjais
(oh, perfumes e terras de Soria),
semeaduras e cristais de Segóvia;
Tajes rumuroso amando pedras.
Ássaros velam seu corpo entre dunas,
silêncio caminha entre fuzis.

De Alberti, no maciço do fervor,
por pastagens prenhes de luas lívidas,
touro saudoso de bandarilheiros,
nas luminosas tardes de Carabanchel.
Areia e nuvens que as retinas guardam,
fronte alta latejando exílio, lábios
ao sol beijando o ardente cais de Cádiz.

De Neruda — tão nítido, tão real —
estrelas distantes tiritando azuis
sobre o mar duro de Valparaíso;
lá onde entre vinhas e penhascos gélidos
o planeta vomita sentenças de fogo e fel.

De Hemingway,
pele sulcada de raios antúlhans,
a tinta forte das linhas telegráficas
em morse para Londres e Nova York.
Bares e areias; bebidas secas; páginas
de sumo efêmero; signos e batalhas.

De Claudel,
o céu e o inferno entre as mãos,
testemunhos da morte no esplendor do meio dia.

De Auden — de lá, da fria Irlanda (urgente),
disparando luas para Valência,
palavras e ímãs que flutuam sobre os oceanos,
migram como gaivotas e sementes,
vencem terras iníquas e desfiladeiros;
horas de amizade num exército do povo,
estrelas mortas (lágrimas sob pálpebras)
vagando sem ajuda e sem perdão.

De Malraux,
ardor e fé que chegam pilotando manhãs.

De soldados em rotos uniformes
e voluntários das brigadas loucas,
escapando de fotos amarelecidas, círios
enfileirados rumo ao esquecimento
por trilhas e atalhos — ignotas sendas.



7

Neste solo de heranças com colagens,
amálgama de superior esterco,
convoco a parceria dos andrajos,
tudo o que fere a pele do silêncio:
petrificados gestos, faces, gritos,
clamorosos adejos, perecidos
rastos na lama, diários de campanha,
cartas lidas no fundo das trincheiras
à luz somente de martírio e febre,
lamentos andarilhos, fumo e drogas.

8

Paro e vejo: são cinco da tarde em ponto.
Da estação de Sevilha surdamente
o último comboio direto ao coração.
Imita o curso do Gualdaquivir.

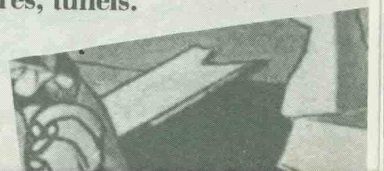
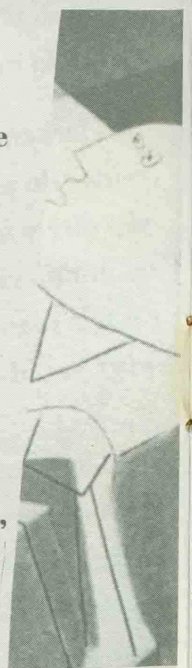
Ando e vejo, no embaçado da noite seca,
o grito das manchetes perdulárias.
Mugem pelo furor dos artefatos,
pelo choro enjaulado nas mesquitas,
pelo gemer da pedra nas muralhas.
Sobre jardins e escadarias clicam
cejas de amanhecer pelos quintais
onde meninos brincam de toureiro.
A procissão de Córdoba entoa um canto
que é de palavra só o verso das *saetas*.
Verônicas de chumbo, andor de pedra.

Ando e paro. São cinco da tarde em ponto.
Daqui, da Fonte de Cibeles, rútila,
sob a luz dos anúncios de turismo,
rosna um colear de pés em mar de falas.
Da Porta do Sol, pela Gran Via, até Moncloa,
de ônibus ou metrô, desço em Calláo.



Riscos de Salvador Dalí (talvez)
nas dobras de um relógio. Escorre sangue
dos arranha-céus da Praça de Espanha,
do escuro bronze de Quixote e Sancho,
da fachada do Palácio de Oriente;
em Arguelles, vestígios do que foram
nomes vivos de aldeias em bandeiras.

Eis Madri: Guadarrama de gemidos
na estação de Atocha (uma outra viagem),
nos vagões dos expressos fumacentos
rubros *slogans* encandeando a vista,
o entusiasmo de povos solidários
por arrabaldes, pontes, mares, túneis.

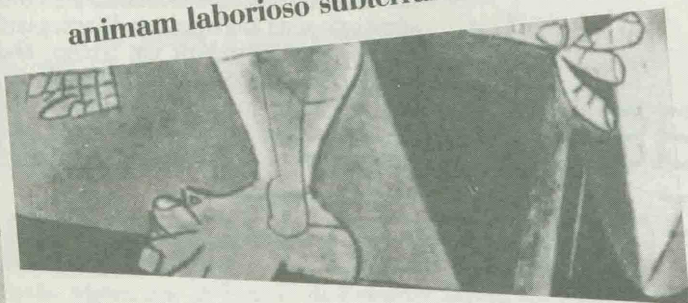


Preso ao solipsismo de minhas ânsias,
a fronte em febre, coração aos baques,
vou direto à raiz do sofrimento.

Arqueólogo da insônia, a sós, percorro
bibliotecas e arquivos burocráticos.
Lá folheio compêndios, sigo mapas,
Sobre o sal do silêncio, em viva tinta,
relatos que de angústias são lembretes.
Itinerários recomponho. O rijo

couro do tempo espicho nos fichários:
por fétidos desvãos, à mão o facho,
exausto, alcanço as tumbas da razão.
Por entre catedrais carbonizadas,
invisível rumor: a música do sangue
escoa resistente nos espaços.

Logo do lúgubre lugar se esgueiram
sombrias; e logo corpos — ossos, nomes —
em movimento, naufragos soturnos,
como que saídos de um leprosário,
animam laborioso subterrâneo.



Paro e vejo (são cinco da tarde em ponto)
debruado pela sombra, baralhado
ao verde que recorta o Manzanares,
um partido da gente que escreveu,
em latinoamargo abecedário
e com a caligrafia do soluço,
a história que é de sonho e luta vã,
além do medo, além da compreensão.

Fincados em montanhas de palavras
e de números estarrecedores,
do passado máscaras sonâmbulas,
e no palco que a cena favorece,
transitam ante a luz crepuscular
dementes girassóis, atores mudos.

Aguirre cumprimenta Alvarez del Vayo.
Manuel Azaña rege um funeral
em cujo esquife dorme Calvo Sotelo.
Casares Quiroga adverte Companys
sobre o que há de correr na Catalunha.
A hora é de estar José Diaz abraçado
com Durruti para espanto de Oliver.
Franco acorda do sono marroquino,
avança para Gil Robles pensativo.
Atribuirá missões a Moscardó?
Discutirá estratégias com Sanjurjo?
Rumina estratégias de campanha,
ou apenas inventa pesadelos?
Jesus Hernandez e Largo Caballero
conferem com Checa a lista fúnebre
dos legionários vindos de Albacete.

Ledesma e Mola, bêbados. Martinez
Barrio tece o aranha do Parlamento.
Miaja aponta arma para Juan Negrín.
Expedem-se a Andrés Nin comunicados
por um correio de nuvens apressadas.
La Pasionaria grava *No pasarán!*
no disco que ao poente o instante rouba.
Indalecio Prieto ouve na vitrola
e dança com Federica Mont'seny
um madrigal ou a Internacional?
Queipo de Llano e seus carabineiros
aguardam ordens do Generalíssimo
para atacar milícias e miragens.
Franco, Redondo e Suner confabulam.
Varela e Yague imaginam estar vendo
José Antonio Primo de Rivera
atrás da tela em que pintou Picasso
o galope da Morte em Guernica.

Todos como puxando ali um ao outro,
à luz do Manzanares que desliza
e rege a morta música dos juncos;
todos como que alegremente trocam
o crepúsculo pelo amanhecer,
roxo por trás da Cruz de Los Caídos.



O tema vem sendo tratado por alguns analistas de Portugal e do Brasil. Arnaldo Saraiva, por exemplo, tem um capítulo intitulado: "Fernando Pessoa: influências de (e sobre) brasileiros", no primeiro volume de **O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português** — Subsídios para o seu estudo e para a História de suas relações (Porto, 1986, pp. 207-221).

Estuda especialmente as relações de Ronald de Carvalho com Pessoa, e a presença do brasileiro na fundação da revista **Orpheu**. Segundo Saraiva, depois do **Orpheu 1** cessaram os contactos entre os dois escritores.

Influência? Ronald de Carvalho esteve mais próximo de Walt Whitman.

Sugere-se que F. Pessoa tenha influenciado Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade. Edson Nery da Fonseca, citado por Arnaldo Saraiva, apresenta "Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa" (**Colóquio/Letras**, n.º 88, nov. 1985, p. 102). Os três "apaixonados" são Cecília, Drummond e Lúcio Cardoso.

Relações brasileiras com a poesia de Fernando Pessoa.

Curioso é que Saraiva reproduz reminiscências de Carlos Queirós (**Obras em Prosa**, 1974, p. 423), em que, por volta de 1932 ou 1933, Fernando Pessoa, após tomar conhecimento de nomes portugueses indigitados por um periódico de Lisboa para aspirar o Prêmio Nobel da Literatura, informa que o único poeta vivo da língua portuguesa, cuja obra correspondia às exigências do prêmio era Catulo da Paixão Cearense.

Nosso primeiro contacto com a poesia de Fernando Pessoa data da antologia organizada por Cecília Meireles, **Poetas Novos de Portugal** (Rio, Dois Mundos, Editora, 1944), em que são também apresentados os heterônimos e é referida a revista **Orpheu**. Diz Cecília: *Fernando Pessoa é o caso mais extraordinário das letras portuguesas*. (ob. cit., p. 38).

No âmbito das influências de Pessoa na poesia brasileira, digno de menção é o estudo de Joaquim-Francisco Coelho, **Microleituras de Álvaro de Campos** (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987), de que consta o capítulo "Carlos Drummond de Andrade e a gênese do 'Sonetinho do Falso Fernando Pessoa'", pp. 93-100).

Curiosa é a passagem do poeta brasileiro do livro **A Rosa do Povo** (1945), de inspiração política e social, para **Claro Enigma** (1951), de cunho ontológico e metafísico. É neste que se inscreve o "Sonetinho do falso Fernando Pessoa":

Onde nasci, morri.
Onde morri, existo.
E das peles que visto
muitas há que não vi.

Sem mim como sem ti
posso durar. Desisto
de tudo quanto é misto
e que odiei e senti.

Nem Fausto nem Mefisto.
à deusa quase se ri
deste nosso oaristo,

eis-me a dizer: assisto
além, nenhum, aqui,
mas não sou eu, nem isto.

A versificação medida, os jogos verbais, os contrastes e oxímoros, aliados a uma visão trágica de Drummond à filosofia da perplexidade, do paradoxo e do dilaceramento interior de Fernando Pessoa, naquela ocasião do **Claro Enigma**, cujo título já encerra um binômio de idéias antagônicas.

Na linha da expansão do conhecimento de Fernando Pessoa no Brasil, temos um importante artigo de Otto Maria Carpeaux, na capa do suplemento literário "Letras e Artes", n.º 161, de 16-4-1950: "Os Heterônimos de Fernando Pessoa". Como sempre, de grande interesse e agilidade crítica.

Carpeaux apresenta ao leitor brasileiro o mistério da constelação pessoana, admitindo uma analogia com Kierkegaard. Vale a pena reproduzir um trecho: *Ora, para esclarecer-se o caso de Fernando Pessoa, já pensou porventura alguém no caso de... por enquanto considero como nova a sugestão de compará-lo com Kierkegaard.*

"Assim como Fernando Pessoa só publicou um livro assinado com seu nome civil, a suma poética de sua fé mística, **Mensagem**, assim Kierkegaard só assinou seus livros teológicos. Seus escritos poéticos-filosóficos atribuiu aos pseudônimos Johannes de Silentio, Victor Eremita, Constantinus Constantius, Frater Taciturnus, Virgilius Haufniensis, Johannes Climacus, atribuindo ainda prefácio a Nicolaus Notabene e o trabalho editorial a Hilarius Bogbinder, "ficções" necessárias porque as idéias de todos esses autores são tão diferentes entre si como são diferentes o "Guardador de Rebanhos" de Alberto Caieiro e a "Ode marítima" de Álvaro de Campos".

Carpeaux, a seguir, cogita se os heterônimos de Fernando Pessoa não seriam "máscaras de encarnação", ao contrário de "máscaras de anonimato", na linha de William Butter Yeats.

Depois de aproximar Pessoa a Kafka (Pessoa seria de ascendência judaica), Carpeaux explora o lado existencialista do poeta, parelhando-o a Kierkegaard. Mas acrescenta: *Nesse sentido Fernando Pessoa até seria anti-existencialista: sua poesia heterônima teria sido um método para manter em suspenso, para sempre, a decisão. E esta ficaria adiada (a expressão encontra-se em Mensagem) até "a madrugada irreal" que pode significar o regresso de D. Sebastião ou o Juízo Final ou, "sans phrases", a morte.*

Também de 1950 é o artigo de Lúcio Cardoso, "Uma 'explicação' de Fernando Pessoa" (*Letras e Artes*, n.º 187, 10-12-1950, p.3), de impiedoso ataque ao estudo biobibliográfico de João Gaspar Simões sobre o poeta português: *...chegamos à conclusão que ele nada fez senão explicar as origens de suas próprias dúvidas e hesitações a respeito de Fernando Pessoa... etc.*

A certo ponto, Lúcio Cardoso, sempre contestando João Gaspar Simões, adverte: *Nenhum livro, nenhuma obra, nenhuma palavra de Fernando Pessoa foi inoportuna.*

Para resumir, o artigo termina assim: *Em última análise, para aquele que aguarda há quatorze anos uma palavra de justiça sobre a extensa obra que deixou, o livro de João Gaspar Simões é como o prêmio do Secretariado de Propaganda: uma recompensa de segunda ordem, um fenômeno exclusivamente português, e para nós, brasileiro, um caso raro de incompreensão, insensibilidade e desconhecimento voluntário.*

Jorge de Sena contribuiu para a divulgação da obra de Pessoa no Brasil, ao traduzir alguns dos **35 Sonnets**, com o título **Alguns dos 35 Sonetos de Fernando Pessoa** (S. Paulo, Clube de Poesia, 1954).

E na faixa de popularização dos poemas de Pessoa, convém rememorar os espetáculos dos Jograis de S. Paulo, que na década de 60 difundiram boa poesia.

Assinale-se o suplemento **Letras e Artes** como um dos principais veículos de apresentação de Pessoa aos leitores brasileiros. Recorde-se que uma semana após o devastador artigo de Lúcio Cardoso, João Gaspar Simões publicou o ensaio "No aniversário da morte de Fernando Pessoa (Atualidade de sua mensagem)", que teve prosseguimento na semana seguinte (17-12-50 e 24-12-50).

João Gaspar Simões evoca a frase dita por Fernando Pessoa horas antes de falecer: *Amanhã, a estas horas, onde estarei?* E conclui o longo artigo: *Eis porque Fernando Pessoa, em minha opinião pode ser considerado um humorista em sentido moderno, um verdadeiro escritor atual — isto é, um homem que usou ser o escárnio de si mesmo.*

Em 1957, a livraria Agir incluiu na coleção Nossos Clássicos um volume-antologia de Fernando Pessoa, preparado por Adolfo Casais Monteiro. Foi grande a aceitação da amostra, que recebeu caloroso artigo de aplauso do poeta Manuel Bandeira, a 5 de maio de 1957.

No final do comentário, Manuel Bandeira sai-se com esta afirmativa: *Confesso lisamente, a risco de parecer simplório: os heterônimos nunca foram problema para mim: sempre vi neles Fernando Pessoa, querendo sair de si, do seu drama: "não poder ter fé, porque a não podia racionalizar; mas não poder tão-pouco aceitar a vida por lhe ser vedado integrar-se nela, aceitá-la como real, em suma: existir.*

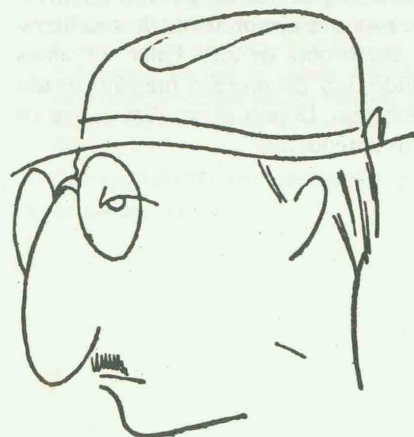
Por último, uma nota acerca da convivência de Drummond com a obra de Fernando Pessoa. O poeta mineiro, rebelde a entrevistas durante muitos anos, após os oitenta anos dispôs-se a dar depoimentos pessoais acerca da literatura e da vida literária. E chegou a declarar sua preferência pela poesia lírica, especialmente a de Camões. Quanto a Pessoa, julgou-o demasiadamente cerebral.

Passado o período de apresentação do poeta português ao público brasileiro, o que se verificou foi crescente interesse por Fernando Pessoa. Não somente o público leitor, mas igualmente as Universidades abriram-se a ele, de tal sorte que a bibliografia brasileira acerca de sua obra é das mais ricas e originais.

No levantamento da interceção do espírito pessoano com a cultura brasileira, cumpre lembrar que Ariano Suassuna, referido por Arnaldo Saraiva, apontou influência de Olavo Bilac sobre o poeta português, já que o poema "Sagres" do brasileiro terá ressonâncias no livro **Mensagem** (cf. *Revista de Estudos Universitários*, n.º 2, 1966, pp. 77-78).

Acrescentamos o fato de Fernando Pessoa ter feito um dos seus heterônimos, Ricardo Reis, morar no Brasil, em 1919.

Tal particularidade será explorada por José Saramago em **O Ano da Morte de Ricardo Reis** (Lisboa, Editorial Caminho, 1984). É que o heterônimo, ao regressar à Pátria, traz reminiscências do Brasil. Chega até a lembrar-se do episódio da Inten-
tona Comunista. Eis um efeito colateral da imaginação artística de Fernando Pessoa. E um elemento a mais nas relações entre o poeta e o Brasil.



.Caricatura de FP
publicada no semanário Lisboa,
de grandes reportagens,
em 7 de fevereiro de 1935.

Os Gaibéus de Redol

1. ROMANCE, OU DOCUMENTO DE DENÚNCIA?

Na segunda metade da década de trinta, o pensamento português foi submetido a uma profunda revisão que punha o marxismo como referencial ideológico dos seus intelectuais. É a este movimento do espírito que corresponde, em literatura, a denominação *neo-realismo*. Mais do que uma escola literária (o que aliás é uma característica das verdadeiras escolas literárias), trata-se de uma orientação da inteligência e da sensibilidade, marcada pela consciência do papel desempenhado pelos fatos sociais na vida do homem e da arte.

O compromisso do intelectual com o destino da sociedade é sublinhado no interesse de Alves Redol pelos grupos de ceifeiros que deixavam suas casas em busca de trabalho e alimento em terras mais férteis e cultivadas. É deste interesse, digamos, sociológico, por um fato então comum ao cotidiano português que nasceria o material constituinte do romance *Gaibéus*, escrito em 1939.¹

Na verdade, a idéia inicial do autor não era produzir uma obra de arte, mas um documento de denúncia e análise. A ordenação daquele *material* através de um *procedimento* literário surgiu de uma sugestão para que fizesse o seu relato em forma de romance.²

Assim é que se deve olhar com atenção as palavras de pórtico do livro: "Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documento humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem".

2. A MORTE DO HERÓI, OU A MASSA COMO PERSONAGEM

Duas leituras, pelo menos, podem ser feitas das palavras de Redol.

A primeira compreenderia um certo desdém pela natureza estrutural da arte: pelo compromisso formal de alguns criadores que terminam elegendo este meio de conhecimento como um fim em si mesmo — a chamada arte pela arte —, responsável por uma concepção equivocada que continua viva. Ainda hoje, tanto escritores, quanto músicos, pintores, dançarinos, etc., pares desta concepção, continuam sublimando a pulsação da vida na busca de uma asséptica perfeição formal — numa implícita/explicita proclamação da hegemonia da arte sobre a vida.

Fugindo desta mitologia sublimadora, uma outra facção do pensamento entende a arte como instrumento útil para o cumprimento de tarefas imediatas; instrumento manipulado por finalidades definidas.

Por ser uma forma de conhecimento do homem, a arte é permanentemente requisitada a se por a serviço de interesses e circunstâncias; ou, no primeiro caso, do desinteresse abúlico e da alienação.

Tal parece ser o seu signo, o seu des(a)tino.

Mas voltemos à leitura primeira das palavras de Redol: elas poderiam significar que o seu romance não tem um compromisso com a arte (porque esta foi criada para o deleite burguês?), mas está comprometida com o relato verídico e objetivo de fatos marcados por um lugar e um momento definidos.

Aliás, o figurino realista difundido pelos intelectuais vinculados ao Partido, quer em Portugal, quer em outros países, empresta um certo charme à declaração do romancista de que não pretende fazer arte mas defender os humilhados e ofendidos. Este mesmo charme pode ser evidenciado em algumas obras iniciais de Jorge Amado, autor que exerceu particular influência sobre o Neo-Realismo português,

tanto do ponto de vista estético quanto ético. A ligação do jovem Amado com o Partido e suas teses mais difundidas também serviriam, no talhe e na medida, para os escritores portugueses.

Mas não nos esqueçamos da outra leitura possível das palavras de pórtico do livro de Alves Redol: ao escrever seu primeiro romance, e também primeiro de um movimento que se iniciava, ele tinha consciência de não dominar os mistérios e caminhos dos criadores de universos, os grandes romancistas. Sabia, portanto — é a hipótese —, que seu livro teria um lugar na literatura portuguesa não pelo valor intrínseco, enquanto engenho e arte, mas por inaugurar um foco novo, um novo ângulo (que poderia ser convertido também num novo caminho formal: em engenho e arte).

O próprio romancista desentrou da lembrança uma questão levantada na Alemanha já no século dezenove: a moda corrente entre os literatos de segunda ordem de compensar a mediocridade criativa com alusões políticas destinadas a atrair a atenção do público.

Assim, *Gaibéus* seria um trabalho que traduz o "sadio combate da juventude", onde o escritor se arrisca no ímpeto de criar e defender uma convicção — onde o experimento se exerce sem a certeza dos resultados estéticos definidos: "Depois disso, será o que os outros entenderem".

Ao escritor estaria destinada a tarefa de mergulhar no desconhecido mar de dentro. Caberia à crítica, portanto, medir o trajeto do mergulho. Ou do vôo.

Atendendo ao princípio de coerência ideológica, *Gaibéus* é um romance que abandona certas "receitas" da narrativa tradicional, o que quer dizer que, formalmente, em termos de engenho, repensa o fazer literário. Nas páginas deste livro é decretada a morte do herói individual, figura que, segundo a *sociologia da literatura* (designação imprecisa da teoria e da crítica literária de orientação marxista), é uma fixação burguesa. Em lugar de se ocupar com o destino do herói ou de um personagem central privilegiado pelo foco narrativo, o livro vai em busca da massa, da coletividade, que é elevada à condição de protagonista ou herói.

(o compromisso social do Neo-Realismo Português)

Isso, naturalmente, pode conduzir a uma espécie de tipificação das personagens, onde, mesmo aquelas que têm nomes próprios, cedem seus nomes para serem transformados em *substantivos coletivos*. Agostinho Serra, por certo, não é um indivíduo particular, com seus conflitos pessoais e sua estrutura psíquica própria; ele é o patrão, o dono de terra, bichos, homens, mulheres e destinos. Maria Rosa não é uma moça com sua dimensão subjetiva, sua dor, sua grandeza e seus fantasmas morais; ela é toda e qualquer rapariga do povo submetida à vontade do patrão. Ela é a moça seduzida pelo dono do poder, que para assegurar seu trabalho e sua sobrevivência tem que assegurar também o trabalho de amor compulsório na cama do senhor. Tanto pode ser, se assim o desejar o leitor, o leitor de hoje e o leitor de ontem, a jovem secretária dos escritórios da cidade grande quanto a rapariga do campo que, levada a trocar seu corpo pelo pão, pressente o seu destino próximo do destino de Balbina: personagem do romance que também pode ser toda moça que habita toda rua de casas sem portas e sem recônditos fechados. Por isso, Maria Rosa não é apenas a gaibéua do livro de Redol, mas a moça que habita em toda parte; e em toda parte é vitimada pela máquina do mundo.

Lembre-se ainda que esta Maria, Rosa do povo, é a outra ela mesma, talvez *double* (impiedosa ironia) da personagem amadiana de *Seara Vermelha*, obrigada a freqüentar o corpo do inspetor de saúde para assegurar o destino em trânsito da família.

Qualquer moça seduzida pelo poder ou pelo desejo se faz coletividade, como na passagem do romance *Gaibéus* que vale a pena retomar:

“Ela pensava nas Glórias, nas Marias Rosas e nas Adelaides que encostaram os seios aos peitos de eguariços.

— Não seas doida. Tenho assim modos de lobo?...

Disse-lhe a querer gracejar, ocultando desejos. Ela enconstou-lhe a cabeça nos ombros e viu as cachopas seduzidas afastarem-se na escuridão. Seguiu-as sempre, até se perderem. E quando olhou o céu, julgou conhecê-las lá em cima, a espreitá-la e a rir.

Elas estavam a rir porque sabiam de cor o caminho que levava. E eram tantas!...

Iria depois lá para cima também, a espreitar as cachopas que estivessem encostadas aos ombros de maiores. Mas não riria; talvez lhes acenasse com o dedo a ensinar-lhes que dissessem não.

E diria ao vento que viesse à desfilada pela Lezíria fora, e rebuscasse nos fundos dos aposentos, e nas camas das searas, e nos dorsos dos valados, para ensinar às raparigas que dissessem não”.

Mais do que uma pessoa (*persona*, máscara ou personagem), Maria Rosa é um sintoma, no sentido semiológico do termo, ou ainda: um tipo romanesco.

E assim são todas as figuras que habitam o universo dos gaibéus, no texto de Redol, embora alguns teóricos portugueses diferenciem o Neo-Realismo do Realismo da geração de 70, pelo fato dos escritores do século dezenove transformarem seus personagens em tipos.

O que podemos observar neste romance de Alves Redol, modelo primeiro do romance neo-realista, é uma encenação de tipos, onde alguns têm nomes de pessoas (embora transformados em nomes coletivos) e outros são claramente identificados pelo tipo que encenam, com o *ceifeiro rebelde*, assim chamado pelo narrador, cuja consciência de classe lhe transforma em “anjo torto”, *gauche* na vida do grupo.

Ao ser privado de um nome próprio, o ceifeiro rebelde encarna de modo inequívoco um tipo indispensável aos intentos do autor, bem como acentua o caráter arquetípico das demais criaturas.

Alves Redol escreveu um romance onde não se conta a história individual das personagens, mas onde se narra a epopéia das misérias e esperanças vagas de uma malta de gaibéus e gaibéuas. O destino sem horizontes de homens e mulheres que, por falta de outro destino, se alugam para o serviço do senhor de colheitas e vidas, na desesperada ilusão de amealhar uma meia dúzia de moeda para os dias ainda piores por vir — única certeza tangível.

O engajamento se confunde com o desprezo do romancista por tudo que possa lembrar uma literatura sem raízes sociais bem vincadas: “Propus-me com *Gaibéus* criar um romance antiassunto, ou, melhor, anti-história, sem personagens principais que só pedissem comparsaria às outras. O tema nasce no coletivo de um rancho de ceifeiros migradores, acompanha-lhes os passos desde a chegada à partida da lezíria ribatejana, no drama simples e direto da sua condição, destaca um ou outro para apontar certos fios mais individualizados, mas logo os faz regressar à trama do grupo”. (5)

NOTAS

1. REDOL, Alves. *Gaibéus*. 5ª ed. Lisboa, Europa América 1976.
2. “Certa tarde, já Rodrigues Lapa abandonara a direção de *O Diabo* e ao seu corpo de redactores pertenciam o Mário e o Jorge Domingues, o Álvaro e o Fernando entre outros, encontrei na administração um crítico literário peruano ou cubano, se bem me lembro, Carlos de nome, professor primário no seu país. (...) Um dia confessou-me que se interessara por conhecer a minha colaboração no seminário e que queria falar-me sobre o assunto. Ouvira dizer que eu preparava um livro. Que livro?... Resumi-lhe com entusiasmo o material que descobrira na Glória. Na sua voz quente e repousada, achou que sim, que a etnografia era importante, mas que eu deveria começar a escrever um romance. Fiquei aturdido. (...) Nunca até então pensara nessa hipótese, embora gostasse um dia de chegar lá”. Cf. o prefácio de Redol, especialmente na p. 14.
3. Tornou-se moda, mais ou menos, entre os literatos de segunda ordem, compensar a mediocridade das suas criações com alusões políticas, sempre seguros de atraírem a atenção pública. A poesia, o romance, a crítica, o drama, toda a produção literária, em suma extravasava do que se chama a *tendência*, quer dizer, de manifestações mais ou menos tímidas de um espírito de oposição”. Idem, *ibidem*, p. 17.
4. Cf. o capítulo “Trégua”, de *Gaibéus*, p. 60.
5. Cf. prefácio cit., p. 16.

NEO-REALISMO:

O que terá ocorrido com aquele discurso que se pretendia contra-discurso em definitivo, negação e superação, em simultâneo, da arte formalista/decadente e da vida explorada/oprimida do povo, objeto, agora, de circumspecta solenidade académica?

A primeira coisa a ser constatada é que o fato mesmo de se comemorar o cinquentenário do neo-realismo é por si, marca definitiva do seu percurso. Independente do que prometeu ser e fazer, o neo-realismo possui, já, uma trajetória estabelecida, produzindo ainda hoje, mais sutilmente, obra e polémica.

Por conseguinte, é preciso partir, não daquilo que o neo-realismo prometeu ser e fazer, mas daquilo que ele foi efetivamente na obra que realizou.

Essa obra, ao longo do seu percurso, possui, ao meu ver, dois momentos distintos, marcadores, o primeiro, de um neo-realismo assimilado e digerido; e o segundo, de um neo-realismo que, camaleonicamente, se transmuta, buscando superar aquelas formulações estreitas, assumindo o fato artístico como uma operação textual e não mais como um pretexto para proselitismo político.

Se bem que restem ainda alguns combatentes daquele antigo neo-realismo — e “combatente” deve aqui ser tomado em seu mais cristalino sentido literal —, não creio que produza ainda alguma eficácia aquele tipo de argumento, tão comum em sua fase inicial, em que se taxava de “reacionário”, “formalista”, “decadente” e quejandos os que se dispunham a pensar um pouco além dos textos oficiais da teoria do realismo socialista. Suponho, por isso, que o debate será enriquecido se se disser as coisas com palavras inteiras, como é ideal fazê-lo em todo o tempo e lugar, mesmo que se o faça de modo sutil. Penso mesmo ter sido esse o problema básico do neo-realismo. Não é possível dizer palavras inteiras sem que se tenha o modo exato e preciso para dizê-las.

Não deixa de provocar uma certa curiosidade essa comemoração das bodas de ouro do neo-realismo. Nascido para mudar radicalmente a face do mundo, a vida dos homens e instaurar para sempre o reino da liberdade, ele ganha hoje os salões universitários, com direito a todas as pompas e salamaleques próprios da Academia. O fegoso jovem dos anos quarenta transformou-se num grave senhor, recém-ingresso no clube da terceira idade, a caminhar a passos largos para, deixando a vida, entrar cada vez mais na história, confortável domicílio, afinal, para quem tanto sonhou operar transformações irreversíveis em sua trajetória, reescrevendo-a na escritura do novo.

Vou traçar, então, rapidamente, um quadro do que chamo os percalços do percurso neo-realista, mostrando que, se esse percurso é definitivo, ele o é em função das modificações que o neo-realismo sensatamente soube operar ao longo do seu trajeto, abrindo mão, por assim dizer, de sua ansiedade totalizadora para forjar uma identidade plenamente artística, isenta de culpas e de remorsos pelo que deixou de fazer.

Nunca me impressionou muito o fato de as críticas ao neo-realismo serem sempre rebatidas por seus adeptos mais fervorosos através de palavras como “bravura”, “coragem”, “juventude”, que se aplicavam ao caráter daquele punhado de valentes que ousou desafiar o fascismo. Nada a objetar quanto à valentia. Ela nos é merecedora — de todos nós — de respeito e reverência. A dignidade dos que se dispõem a lutar contra toda e qualquer forma de autoritarismo não pode ser posta em dúvida. Mas não é de valentia nem do caráter dos autores neo-realistas que se está a tratar. Assim fosse, estaríamos, sem exagero, diante da Ética em estado puro. Todavia, é da obra literária que estamos tratando. Infelizmente, pelo menos no meu entender, palavras como bravura, coragem etc, utilizadas como marcas dos autores não são lá muito apropriadas metodologicamente para abordar-se a obra literária. Portanto, reconhecendo o mérito dos cidadãos, sobre o que não cabe discussão, é a concepção teórica da arte literária e a consecução dessa teoria em obras que pretendo discutir.

O que propunha o neo-realismo? Qual a novidade que ele trazia que colocaria nos desvãos da história toda a tradição literária por ele considerada velha e decadente? O neo-realismo propunha efetivamente uma grande ousadia: eliminar as barreiras entre a arte e a vida, transformando vida em arte e arte em vida. A vida do povo, bem entendido, que até então estivera morto para a literatura como regra geral, ou, quando muito, servira para compor a moldura de quadros nos quais desfilavam moçoilas e rapazolas absorvidos em seus pequenos dramas existenciais. É chegada a hora do povo, anunciaram aos quatro ventos as trombetas do neo-realismo.

Saído dos campos e das fábricas diretamente para as páginas da literatura, o povo precisava de novos artistas, capazes de fazer falar sua voz emudecida. O neo-realismo ia desempenhar esse papel. Mas essa primeira e belíssima ambição não bastava aos neo-realistas. Além de transformar o povo em artista, queriam levá-lo, com sua arte — não a do povo, que essa tem ciência e segredo para sobreviver —, à terra prometida, algo assim como a — classe-operária — vai — ao — paraíso, com passagem garantida pelo neo-realismo.

Porque é isso o neo-realismo: a passagem como arte e a arte como passagem, para repetir a conhecida fórmula utilizada por Eduardo Prado Coelho. Mais que nenhum outro movimento, o neo-realismo viveu da impossibilidade do seu desejo, que era o de, teleologicamente, fazer coincidir, em totalidade, o mundo da arte com o mundo da vida, fazendo da vida e da arte uma coisa só.

CINQUENTA ANOS DE PERCURSO E DE (ALGUNS) PERCALÇOS

Esta foi sem dúvida sua grande e extremada ousadia. Mas foi também seu grande percalço. O sonhar da coincidência entre arte e mundo fez o neo-realismo passar por sobre aquilo que é elementar a todo e qualquer movimento artístico: uma reflexão sobre o papel da linguagem. O neo-realismo era uma teoria política, era uma teoria da história, mas não era uma teoria da linguagem. Ou melhor: era uma teoria da linguagem cujo cerne era não pensar a linguagem.

A aceitação pacífica e passiva da linguagem, como se fora algo natural e consensual, é que vai marcar a primeira fase da produção neo-realista, seja a teórica, seja a ficcional. A missão, desse modo, estava previamente definida: era a "análise sem véus da realidade", no dizer de Mário Dionísio, que, ressalte-se, apesar de ser um dos mais serenos teóricos dessa primeira fase, estava plenamente convencido de que "os valores estéticos não existem em si próprios, que há qualquer coisa de mais vivo e mais profundo para que o artista deve viver"¹.

Ora, se Mário Dionísio, reconhecido até pelos adversários como um leitor competente, era capaz de supor um fosso entre valor estético e compromisso artístico, não é de espantar que teóricos menos talentosos ultrapassassem a fronteira da sensatez, perpetrando verdadeiros desatinos. É o caso, por exemplo, de João Pedro de Andrade que propunha, aí por 1942, a mais esdrúxula definição de romancista que a mais imaginosa das teorias da literatura jamais poderia conceber:

O romancista que for medularmente artista errou de vocação. Ou é um estilista, e então a sua obra poderá ganhar em requinte verbal o que perde em sentido humano, ou é um Jongleur de dados psicológicos, nesse caso poderá escrever livros muito mais curiosos mais imperfeitos como romances².

Eis uma grande, estranha e inútil descoberta: romancista é uma coisa; artista é outra. O primeiro, supostamente, é aquele que trata da realidade, analisando-a, para, em seguida, denunciá-la, esgotando-se aí o seu trabalho, o qual resultará mais um passo na luta pelo futuro luminoso que se avizinha. O outro é o que trata da linguagem, malabarista da introspecção, que nada tem a contribuir na marcha do povo para o progresso.

Mas que realidade é essa que pode viver tão fagueiramente ao largo da linguagem, isenta de suas armadilhas contra as quais é preciso estar sempre atento e forte, como advertia o já quase esquecido Roland Barthes? Existiria uma realidade assim em que a linguagem é dócil, simples e inofensivo instrumento à disposição de um todo-poderoso e auto-suficiente usuário? O neo-realismo dos quarenta diz que sim. Na teoria e na prática.

Veja-se, por exemplo, o famoso poético de *Gaibéus*. Ali, apesar da extrema concisão, está definida uma teoria do romance e a teoria de linguagem que lhe dá sustentação. Não fora assim, não haveria a necessidade de intitular de "romance" o texto que se apresentava a seguir. É como romance que *Gaibéus* quer ser lido. Mas que tipo de romance? Não o romance conhecido, tradicional. *Gaibéus* é romance novo, fora dos padrões do romance portu-

guês. Ele dialoga com o além-mar americano, do sul e do norte. É pois o romance que ultrapassa a convenção para colocar-se como o novo: o romance, agora, é um "documentário humano", que deve ser entendido como um retrato do povo explorado e oprimido.

Ao presumir que o documentário pode prescindir de uma discussão sobre a linguagem, *Gaibéus* (e Redol) cai na mais simplória das armadilhas, a de tomar por realidade aquilo que certo e oficial discurso a define como tal. Se se observar bem, *Gaibéus* é um dos mais bem educados romances do ponto de vista da linguagem. O falar culto do narrador transforma as falas populares quase em caricaturas, já que o número de enunciados dos falares do povo é mínimo, reduzindo-se a algumas expressões. O ceifeiro rebelde bem que poderia dar umas aulas de gramática nos intervalos de sua pregação política, pois que ele nunca foge do normativo, como se isso fosse prejudicial ao romance.

Assim, a rebeldia do documentário, apesar de alguns inegáveis bons momentos, que o romance apresenta sucumbe ante a força assimiladora do discurso oficial, que, esperta e matreiramente, se apropria daquilo que lhe pode ameaçar. Assimilado, o discurso rebelde perde sua eficácia enquanto discurso de protesto, porquanto já não consegue dizer a diferença, a qual o sistema não pode transformar em semelhança.

É esse o problema do neo-realismo na sua fase inicial. Obsecados pela idéia de transformação social, para o que puseram sua arte a serviço, os neo-realistas não souberam distinguir o que era o texto do que era meramente pretexto. Daí aquela impressão de uma arte mais pensada que sentida — sem que isso tenha nada a ver, é claro, com as concepções de Pessoa.

1. PACHECO, Luis. "Uma entrevista com Mário Dionísio" in: Reis, Carlos: *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa, Seara Nova/Comunicação, 1981.

2. ANDRADE, João Pedro de. "O problema do romance português contemporâneo" in: Reis, Carlos: *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa, Seara Nova/Comunicação, 1981.

A lição, dura, foi felizmente bem aprendida. Assimilado o equívoco, o neo-realismo compreendeu que uma arte que se queira plenamente revolucionária — e não simploriamente proselitista — não poderá se rebelar contra a realidade nem contra cânones estéticos sem se rebelar contra a linguagem que os estatui, os cânones e a realidade. Porque é na linguagem, pela linguagem e, afinal *contra* a linguagem que se resumem o viver e o fazer do artista. Fora dela, parodiando um ilustre retórico baiano, não há qualquer salvação.

Compreendendo isso, o neo-realismo abriu mão de seu tom messiânico e se decidiu por enfrentar a luta vã, aquela a que se referia Drummond, que é a de construir o mundo em palavras, e não parafraseá-lo. Não mais a imagem semelhante do outro, mero reflexo, mas *invenção* de mundos outros, opostos e contrapostos àquele primeiro, dito real. Agora, ao invés de simplesmente organizar os homens, educando-os para a chegada do mundo desejado, o neo-realismo constrói esse mundo na invenção da linguagem. O literário deixa de ser puro pretexto, lugar de projeção do ideologicamente estabelecido, para tornar-se espaço de operação textual, lugar de luta contra os estereótipos cristalizados na linguagem, definidores, em última instância, daquela realidade tão privilegiada por ele inicialmente.

É Redol que vai ilustrar, de novo, a mudança de rumo. Embora possa parecer surpreendente a alguns, a obra de Redol, com *Barranco de Cegos*, especialmente, avança para uma concepção que não guarda mais qualquer proximidade com a ortodoxia estreita dos anos quarenta, no que se refere — é óbvio — à teoria do romance. Trata-se, no caso de *Barranco de Cegos*, de se apropriar dos modelos de realidade inscritos na linguagem para operar, na sua desmontagem, a articulação do novo. *Barranco de Cegos* pede, por isso, um leitor que organize uma *construção de sentido*, já que o romance não se dá a ler apenas na sua visibilidade. A meta não é mais o

reconhecimento do já conhecido, mas um salto para o desconhecido.

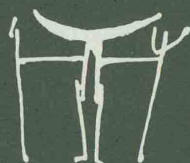
Que tenha tomado consciência ou não do papel da linguagem — o que interessa é a obra realizada — Redol ultrapassa o limite do inventário para aventurar-se no reino da invenção.

Vencida a ilusão da transparência, a crença ingênua e simplória de que a linguagem tudo pode dizer de modo preciso e definitivo, o neo-realismo parece ter abandonado, para sempre, aquelas idéias dogmáticas que, se o fizeram novo, também foram responsáveis por sua velhice precoce. Descobrimo o lugar do sujeito na linguagem, o neo-realismo opera uma completa desvinculação entre arte e mundo, pondo fim à simetria pressuposta entre linguagem e realidade. Se àquele neo-realismo, hoje cinquentão, interessava a linguagem da realidade, pode-se dizer que ao outro interessa a realidade da linguagem. Se àquele bastava o reflexo, o conforto cômodo e tranquilo de se reconhecer o já conhecido, este só se satisfaz com a apropriação do mundo e sua conseqüente reinvenção.

Se é assim, provavelmente perguntarão alguns, ainda é lícito falar-se de neo-realismo? Não será mera nostalgia para com aquilo que está definitivamente superado? Creio que a melhor resposta, como sempre, é aquela dada a partir da obra efetivamente realizada. Nesse sentido, é ler a obra de alguns contemporâneos, assumidamente neo-realistas ou não, como Cardoso Pires, Abelaira, um certo Saramago, para não falar do velho e sempre novo Carlos

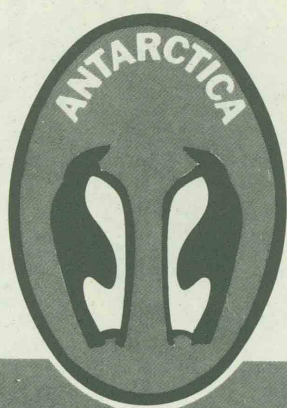
de Oliveira, não mais um escritor, mas um reescritor, refazendo o já feito obsessivamente, como a demonstrar o movimento infinito da linguagem. Mas não é só isso. Acredito mesmo que se possa dizer sem grandes problemas que há uma ficção portuguesa recente, do final dos anos cinquenta em diante, definitivamente contaminada por essa nova face do neo-realismo, sem ser necessariamente neo-realista.

Há por conseguinte um neo-realismo completando bodas de ouro e entrando, em definitivo, nos anais da história. Um tanto esgotado das pelejas que travou, algumas inglórias, é justo que este ancião descanse em paz. Mas há um outro neo-realismo, rebelde e juvenil, e por isso infenso aos rapapés acadêmicos, que, cansado de esperar pelos passos lentos da história, sua antiga hospedeira, resolveu fazer o mundo prometido aqui e agora, inventando-o na invenção da linguagem.



Cursos, seminários, palestras são realizados na programação mensal da Fundação Casa de Jorge Amado. Tendo por objetivo registrar estas atividades, documentando-as para um público mais amplo, a EXU vem editando estes trabalhos. Neste número, *Velha Cartomante Setentona*, de Waly Salomão, palestra efetuada no dia 14 de abril de 1992.

Beba Produtos



ANTARCTICA

para ana K.

por um instante frágil e belo ser não identificado
como o espírito que não consigo compreender
como o sol a nascer e morrer todo dia
desigual na pura fantasia de viver
como o bem e o mal escritos dentro
do mesmo princípio geométrico da razão
a rosa selvagem se devora pétala por pétala
solta ao vento da solidão
como o canto do pássaro na gaiola livre da prisão
como o goleiro e sua obsessão
plumagem exuberante de um pavão
homem comum
um deus nos olhos do cão.

possa ser que eu morra amanhã
com um tiro no peito
as roupas em chama
minha avó atravessa a varanda
e reclama da infância
o tempo foge em saudade.

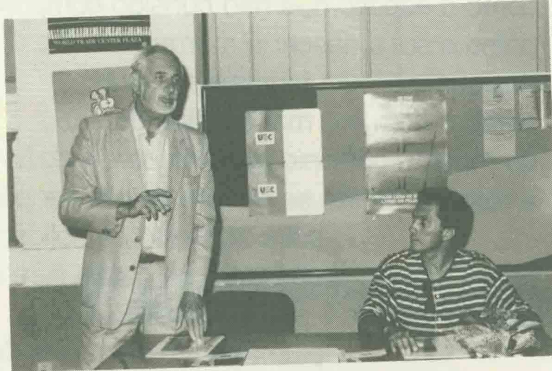
José Luis Franco

REGISTRO

Março



Dia **19**, às **17 horas**, na Fundação Casa de Jorge Amado, foi lançado o livro *A Cor da Pele*, de Adão Ventura, conjuntamente com a assinatura de convênio entre a Fundação Casa de Jorge Amado e a Fundação Cultural Palmares. Autor de cinco livros, entre eles "A Cor da Pele", mineiro, e um dos poetas com obra estudada em Universidade e traduzida, Adão Ventura foi professor visitante da Universidade de Novo México, EEUU, em 73, ensinando literatura brasileira; redator do Suplemento Literário de Minas Gerais, onde organizou duas edições especiais sobre cultura negra no Brasil; e atualmente é diretor de Projetos, Estudos e Pesquisas da Fundação Cultural Palmares.



Dia **20**, a partir das **17 horas**, foi lançada a Revista EXU nº **25**, conjuntamente com a assinatura de convênio entre a Fundação Casa de Jorge Amado e o Universal English Course-UEC.

Dia **23**, às **17 horas**, em sua sede, Largo do Pelourinho, foi lançada pela FCJA o livro *O Encantamento do Humano - ecologia e espiritualidade*, de Nancy Mangabeira Unger.

Escritos entre 78/80, estes textos de Nancy Unger dizem respeito a trajetória de uma geração, que se jogou - como acrobatas sem rede - na luta por suas utopias. Dele diz Leonardo Boff: *E abre horizontes para a esperança de uma criação mais re-encantada, de um ser humano mais ternos e fraternos com todos os demais seres da natureza.*

Abril

De **31 de março a 3 de abril**, às **17 horas**, em sua sede, Largo do Pelourinho, a Fundação Casa de Jorge Amado, com o patrocínio da Fundação para o Progresso do Homem, de Paris, trouxe para a Bahia, o professor David Gakunzi, nascido em Burundi, África, quando foi ministrado o curso *História e Memória do Povo Negro*, abordando os seguinte temas: a África Pré-colonial; África na América; Divisões e conquistas coloniais 1882-1902; e as Descolonizações.



Dia **14** às **17 horas**, aberta com uma palestra do escritor Waly Salomão, realizou-se exposição *Semana da Arte Moderna - 70 anos*, composta de dezenove painéis com fotos, textos, estandarte, e fitas de áudio e vídeo. Promoção conjunta com o Centro Cultural Banco do Brasil e apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Dia **23**, às **17 horas**, a Fundação Casa de Jorge Amado promoveu o lançamento do livro *Vilarejo - a Vila do Bom Sossego*, de Juvenal Neves. Texto que é um roteiro fascinante onde se percorre os caminhos de uma terra e seu povo, numa região da Bahia, através de relato de histórias reais da criação de uma cidade na Chapada Diamantina.

Apoio:



A Fundação Casa de Jorge Amado está aberta ao público, com exposição do acervo documental e artístico do escritor Jorge Amado, de segunda a sexta das 9 às 18 horas.

MÃE HILDA DA LIBERDADE, UMA VIDA DE FÉ E DEDICAÇÃO.



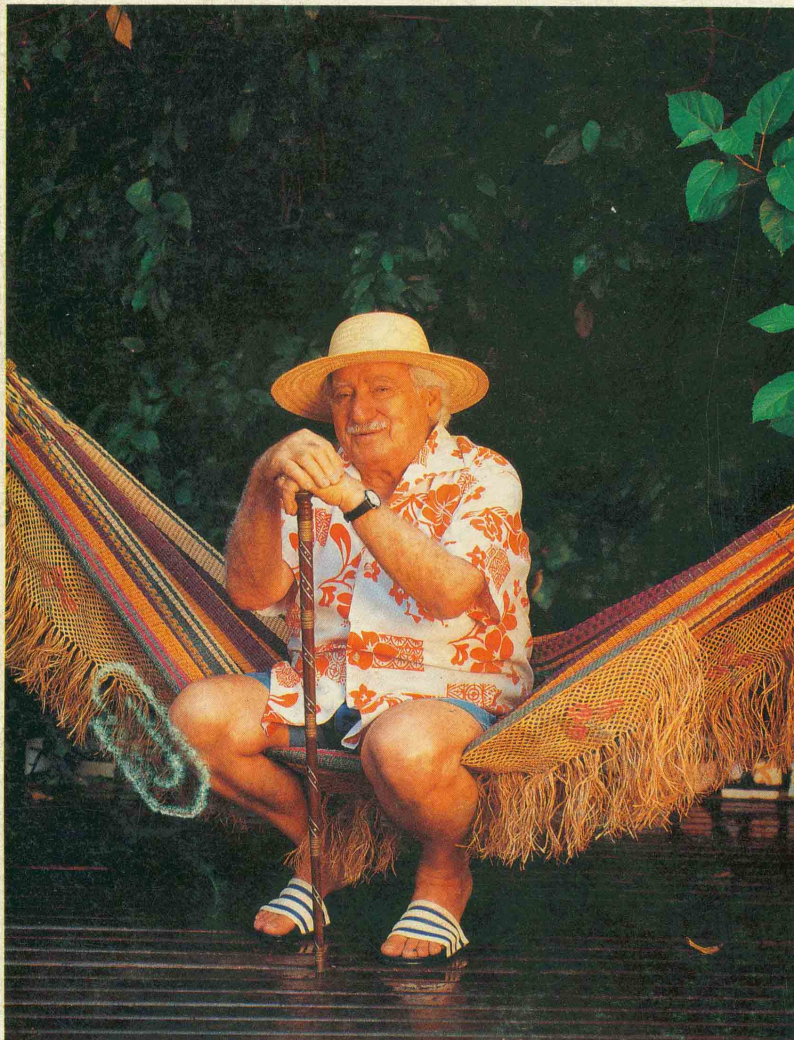
Olho gordo, espinhela caída, mau olhado e até mal de amor... Mãe Hilda sempre tem uma bênção, um banho de folha e uma oração pra tranquilizar o espírito e curar o corpo. Toda esta força é fruto de uma vida de fé e dedicação. É por isso que a Promédica a respeita tanto. Pois, embora tenham crenças diferentes, no fundo tanto a Promédica como Mãe Hilda dedicam suas existências à mesma causa: a preservação da saúde e do bem-estar do próximo.

E tudo que a Promédica é, hoje, também é resultado dessa dedicação à tudo aquilo em que acredita.

Mãe Hilda da Liberdade, Sauré!

Promédica

Rompendo a barreira do tempo



Jorge Amado. Associado desde 1981.

© 1992 American Express do Brasil S.A. - Turismo. Todos os direitos são reservados.

*Ser Um Associado
Tem Seus Privilégios.®*



Não saia de casa sem ele.®

*Para informações,
ligue (011) 545-8900.*



AMERICAN
EXPRESS

®

LULA QUEIROZ



EXU

26



Fundação
Casa de Jorge Amado

“V i os primeiros quadros de Lula Queiroz, há uns três anos. Tinha ele, então 16 e uma maturidade rara para um menino de sua idade; maturidade que se relevava não somente no figurativismo lírico de suas telas a evocar os Saveiros da Bahia de Todos os Santos, como no plano puramente existencial. Basta dizer que Lula foi meu melhor companheiro de saídas noturnas, quando, de madrugada, íamos curtir uma carne-de-sol com pirão de leite no “Tabuleiro da Baiana”. E o bate-papo era de igual para igual, ele buscando os reflexos de minha experiência, eu recebendo os influxos jovens de sua inquietação, num plano perfeito de camaradagem.

Suas novas experiências no campo da pintura, mostram-me agora, um Lula ao mesmo tempo mais consciente e mais perplexo. Uma perplexidade de boa estrutura, diga-se, que o atira a uma pesquisa formal de grande interesse plástico, com descobertas peculiaríssimas, decorrentes de emprego de novos materiais, com resultados surpreendentes no domínio da cor e da luz. Aos quais, felizmente, não está ausente o lirismo menino dos seus verdes anos”.

Vinicius de Moraes
Salvador, setembro/1970.

B uscando uma palavra para sintetizar o trabalho de Lula Queiroz diria: inquietação. Esta percorre toda sua pintura, mesmo quando verifica-se ser o seu trabalho desde o início uma constante de aspectos, constituindo-se seus motivos e temas meros pretextos para continuar bebendo de uma fonte, revelando uma coerência interna, desenvolvendo uma pintura marcada por uma sensibilidade pura (palavra difícil em dias atuais, mas um dado importante em Lula. Sua visão da cultura e do próprio trabalho o fez criar uma carreira fora dos moldes tradicionais e oficiais, mas de uma importância relevante para a arte da Bahia e isto não é nunca fora de propósito dizer), por um geometrismo das formas e um lirismo de composição, um figurativo abstracionista, onde a idéia não é nunca imposta, num desejo de cumplicidade, dividindo sua fantasia e tons e cores com o espectador, e, por último, nesta enumeração, a Bahia, esta cidade da Bahia, portas e janelas descerradas sobre o mar, paisagismo sempre visível por mais que esconda-se numa outra denominação. Inquieta arte esta a de Lula ao nos dar a exigência do olhar e neste olhar a expressão de se constituir num dos trabalhos que melhor traduz e revela uma visão ímpar, inquietativamente criativa.

2013



LULA QUEIROZ nasceu em Salvador, em 1951. Aos nove anos teve os seus primeiros desenhos transpostos para o azulejo pelo ceramista Prof.

Udo Knopf, devido ao caráter já abstrato do desenho do precoce artista. Aos quinze anos realiza pesquisa e visita 25 artistas baianos, o que resulta na reunião de pinturas e desenhos inéditos destes artistas, agrupados em cinco espaços. Em 1970 ingressa na Escola de Belas Artes da UFBA, após deixar o curso livre de percussão sinfônica, com o Prof. Fernando Santos, da Escola de Música da UFBA. Participa da inauguração da Galeria Cañizares da EBA/UFBA. Ainda neste ano participa do Salão "Artistas Baianos da Nova Geração". Em 1971 expõe no Bar Galeria Cave os resultados da sua intensa pesquisa em Kromo-pintura e pintura sobre acrílico (objetos iluminados). Em fins de 1983 faz a produção executiva e a direção artística do disco oficial do afoxé Filhos de Gandhi para a Fundação Cultural do Estado da Bahia. Dedica-se ao exercício da composição de música popular e à realização de projetos em video-artes e video-documentação.

Viagem de pesquisa à Europa, inclusive à Escandinávia, visitando importantes centros culturais. Nos últimos anos vem desenvolvendo incessante atividade nas técnicas de óleo sobre tela e mais notadamente em acrílico sobre tela.

VELHA CARTOMANTE SETENTONA

WALY SALOMÃO

1992



Fundação Casa de Jorge Amado

—EXU
DOCUMENTO



Fundação Casa de Jorge Amado

Presidente
Germano Tabacof

Diretor-Executivo
Myriam Fraga

EXU Documento
Coordenação Editorial
Claudius Portugal

Projeto e Supervisão Gráfica
Humberto Vellame

Fundação Casa de Jorge Amado

Largo do Pelourinho, s/n, Salvador, Bahia,
CEP 40025, tel.: 321-0070

VELHA CARTOMANTE SETENTONA

SEM NOSTALGIA. Nada de LIBERTAS QAE SERA TAMEN de Virgílio. Nada de Liberdade ainda que tardia. Mas num esforço de não perca o seu latim, a liberdade hic et nunc quer dizer aqui e agora e antes que seja tarde porque Modernismo ou melhor a ventania de ismos e mais ismos e os eventos gerais que soprados do velho mundo aportaram aqui no Novo Mundo e culminaram nos ventos específicos, as três sessões públicas ruidosas, realizadas em 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo e todos os desdobramentos ulteriores, se amalgamaram de tal modo na minha cabeça em que ácidos e mais ácidos roeram e corroeram todas as certezas que prefiro ficar logo livre de uma estrita obediência historiográfica para poder até confundir alhos com bugalhos. De cara me confesso, irresponsável e desleal com a coerência e a linearidade. Arbitrário. Aqui nesta hora finesecular desta época de maré montante do liberal-totalitarismo. Isto mesmo que vocês ouviram liberal-totalitarismo ou seja uma máscara sutil para as piores formas de dominação. Alô grupos de extermínio e nosso Young Mussolini, que tal, vamos matar o luar? UCCIDIAMO IL CHIARO DI LUNA.

Antes em 17 teve o escândalo Anita Mafaltti, a anunciadora-martir, a cobaia. Não queremos repetir a tentativa de morte da porta-bandeira, a razzia rapinante de Monteiro Lobato em "Paranoia ou mistificação" sobre a boa e pioneira pintora mas hoje quando olhamos uma tela sua, nacionalmente pioneira, como por exemplo "A Boba", "O homem amarelo", "O japonês", "A estudante russa", é como se assistíssemos a uma projeção galopante de slides parecidos com certo..., certo..., certo..., enfim um certo gosto de déjà vu. Imediatamente é retraçada a linha de parentesco estético e atenuado o impacto da recepção da obra. Familiaridade atenuadora que nunca se observa em relação aos

quadros de Tarsila. Tarsila radar tranqüilo. Mesmo quando visível as assimilações do seu mestre Fernand Léger ou algo de Henri Rousseau, le Douanier, há sempre uma marca indelével de originalidade e frescor. As mais surpreendentes formas e cores e a apropriação genial ready-made da COR CAIPIRA: "Ensinaaram-me que eram feias e caipiras; segui o ramerrão do gosto apurado. Mas, depois, vinguei-me da opressão, passando para as minhas telas o azul-puríssimo, o rosa-violáceo, o amarelo-vivo, o verde-cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes". Ou: "O cacto é selvagem, tem uma presença muito forte". E que se constitui numa visão pictórica de um novo mundo, nem descritivo nem anedótico, que surge unicamente ali naquelas telas e é uma coisa nova com um pensamento tão vivo quanto o espírito de uma planta ou de um animal e que tem uma arquitetura própria. Vamos verificar um retorno de uma idêntica pulsação orgânico/construtivista na década de cinqüenta nos BICHOS de Lygia Clark ou no lúdico Livro da Criação de Ligia Pape.

A Semana de Arte Moderna foi genuinamente um MOMENTO DE RUTURA. Os moleques de 22. O traço mais importante que resta dela para as gerações posteriores é o que chamamos hoje de BRUTALISMO, primitivismo, olhos inocentes e, ao mesmo tempo, supersofisticados, para a realidade brasileira. Ovo de urutu. Acontecimento esper-mático que exerce sobre nossa sensibilidade sincrônica uma poderosa atração catalítica que faz com que seja difícil para nós, anti-dissecadores de cadáveres, dela separar o que sabemos bem posterior como por exemplo o animus antropofágico. Ou da mais que atual poesia pau-brasil: tomadas e close-ups tal e qual o cine-olho soviético de Dziga Vertov e cortes e montagem tal e qual outro soviético Serguei Eisenstein.

O projeto-design da Semana de Arte Moderna foi o choque. Foi picar a mula empacada. Foi despertar o tirador de soneca e agredir o cultor do jecatatu acororado e eterno tirador de meleca do nariz. Quebrar o quebranto vudu hipnótico do belo eterno. A Semana de Arte Moderna foi um gesto guerreiro e clownesco. O artista sintonizado com a realidade do seu tempo-lugar jogando fora o relógio império e sintonizando a vida coetânea planetária. Um fermento. Uma arte direta, mágica, orgânica, como a arte dos primitivos, dos loucos e das crianças. Quem tem razão é Antônio Cândido quando observa que "as terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles". A arte crescendo como as unhas nas nossas mãos. A grossura mais perto da verdade do que a delicadeza. A feiura é mais bonita do que a beleza. A velocidade botando abaixo os valores eternos. Sem bom tom nem a pedanteria do bacharel. Agredir até o público lançar ovos podres na cara do artista. Virada que abriu largos horizontes na mente colonizada. Permanece enquanto permanecer o espírito da negatividade como fermento do futuro. A Semana de Arte Moderna vive porque nem se esgotou, nem se completou, vive por que nem existiu completamente e nessa inconclusividade intrínseca então virou o pólo magnético que representa para nossa imaginação: uma poderosa ficção propulsora, uma explosão polisimbólica. Desvairismo. Minha imaginação tão desvairada quanto a Paulicéia daquele então pois chega a atrair para seu campo magnético Tarsila, caipirinha vestida por Poiret, que nem estava aqui no Brasil estava na Paris modernista e volta no navio de luxo "Massilia" passados quatro meses da semana, mas para quem se lixa para os fatos empíricos, a sua presença se torna palpável e não se admite mais controvérsias a respeito. Tarsila estava lá na semana e pronto. Bem como Hélio Oiticica com seu ambiente TROPICALIA — correspondência ativa e tradução brasileira do MERZ dada de Kurt Schwitters e não faltou também Dona Lina Bo Bardi e sua poética absorção-exposição "piegas",

anti-imobilista, verdadeira isca que se chamou "Caipiras, capiaus: pau a pique". No Sesc-Pompeia, aliás onde os buracos-frestas abertos no cimento armado livremente semelham os *cut-out* arpanos. Chiaro di Lina. Sem orientação não se pode dar um passo, disciplina é tudo, viver é servir e sem obediência a pessoa vira uma barata tonta porisso preciso de um mestre que me oriente na formulação desta tese mais que óbvia de que o *cut-out* de Jean ou Hans Arp não pode ser confundido com a técnica literária *cut-up* de William ou Bill Burroughs. Chega de estrangeirismos antes que a seção brasileira do movimento alemão "Hurrapatriotismus" acione o "Dispositivo Nativista Empedernido" e coloque em cena antes da época as galinhas verdes de Plínio Auê Salgado ou o coral orfeônico do estado novo de ânimo de Villa-Lobos.

O Modernismo Brasileiro foi genuinamente um MOMENTO DE RUTURA. Nosso primeiro CABARET VOLTAIRE da terra da Garôa. Lá em Zurich, o casal DADA Hans Arp e Sophie Tauber-Arp; aqui, uma dupla ainda mais flamejante: Tarsila e Oswald, máximos emblemas rubros, dois motores de altíssima frequência. Para nós brasileiros, evidentemente, pois não se sabe até que ponto os vanguardistas europeus olhavam a dupla TARSIWALD mais do que como excêntricos e *aware* ricos sudamericanos. Bem anterior e diferente foi o entrosamento íntimo do grande poeta chileno Vicente não sou burguês nem raça fatigada Huidobro, um dos fundadores da revista DADA, Nord-sud, amigo de Tristan Tzara, Francis Picabia, Pablo Picasso (que pintou seu retrato), Hans Arp, Delaunay, Juan Gris, frequentador dos ateliers onde se dava o reboleço dos ismos. Os textos posteriores de Huidobro como "Manifiesto de manifiestos" ou "El creacionismo" ou ainda "Yo encuentro..." são exemplares como documento de vivência e impregnação direta e co-invenção. Como escreve Saul Yurkievich em "Fundadores de la nueva poesia latinoamericana" — Madrid, Barral 1973, segunda edição: "Não isento de fanatismo nem de iconoclastia, participa de polêmicas e lutas com atitude de fervoroso militante".

E aí como diz Miss Gertrude Stein: *and so it is now*. E assim é agora. E então é agora. E agora é agora. 1992. 1992. O que é que ocorre agora? Que mundo é este em que vivemos neste preciso momento? O que está acontecendo agora? A maravilhosa beleza das corrupções políticas, deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos, agressões políticas nas ruas, e de vez em quando o cometa dum regicídio que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus usuais e lúcidos da Civilização quotidiana! Acabou o tempo da inocência? Ser chique agora é ter antipatia pelo entusiasmo que tudo cria e ter antipatia pelo otimismo demiúrgico incitado por Rimbaud que diz: "O poeta deve ser ladrão de fogo". É chique ser cético, cético, amargo, cético, amargo, pósmoderno.

Cancelar da memória da tela do computador os tempos heróicos das rebeliões, motins, atritos, escaramuças. Não mais a felicidade do homem encarada como uma felicidade guerreira mas sim a felicidade é ser integrado e discreto e polido. Evitar todo comprometimento perigoso. Chique é ser melancólico e cínico. O culto acima de tudo da cleanness e da integração ao sistema bem estabelecido e sem contrastes fotográficos. Sem riscos. Sem correr perigos.

NEO-CONFORMISMO. NEO-CONFORMISMO é o tempero da época.

Uma compulsão de venerar tudo em bloco como se a semana de arte moderna tivesse constituído um bloco monolítico, inteiriço, sem fendas, sem diferenciações nas suas hostes heteróclitas e bizarras, sem adesões táticas, sem o conchavismo usual brasileiro,

sem avalista, esta atitude religiosa boba, esta abdicação de qualquer reparo crítico, esta religião de bobos ou toupeiras, de especialistas estudiosos sem visão de conjunto nem seletiva. E a busca do novo? Estaremos culturalmente fossilizados para já colocar no altar esta experiência inaugural? Seremos incapazes de buscar esta ampliação contínua dos horizontes, fronteiras, e limites? Idolatria da forma fixa e rígida. A idéia de meramente comemorar a data gloriosa (a palavra glória já aparece no discurso deflagrador de Graçarana, ele deflagrou e já era anacrônico em sua fala obsoleta, peça de antiquário) enfim a idéia de meramente comemorar a data parece uma paisagem idílica acadêmica que suprime as tensões internas, pausterisa e aplasta as contradições internas, o verdadeiro saco de gato da semana. Esta é uma visão pró recalçamento, é um retrocesso. A velha querela entre a tradição e a aventura *still alive and kicking*: o novo é suspeito sempre, o velho é o virtuoso e o novo é o traçoeiro. Mas vinho velho pode já vir adulterado antes de ser guardado na adega. Por exemplo, Graçarana é um aval, é um adesista-avalista. ("É dando que se recebe. A coisa mais linda do mundo é a oração de São Francisco que todos nós cantamos na igreja de mãos dadas" copyright Ricardo Fiúza — Jornal do Brasil, 26/1/92). Mas isto não se deve dizer publicamente porque a regra de ouro da boa maneira atual diz PROCEDA COM CAUTELA, SEJA SENSATO e de preferência adquira AMNÉSIA em relação a todas as conquistas experimentais da s.a.m. para que seja procedida com êxito a academização da semana, amnésia em relação a todas experimentações, às técnicas de colagem e justaposição. Estilo telegráfico estilo morse. A imaginação sem fio. A sintaxe telegráfica. FAX-TRIBAIS. A prosa-cinema, cortada, fundida e montada. Idéias tumultuosas e agitadas agora fixadas em formas inalteráveis não são mais que cadáveres de sensações e de pensamento. A objeção que faço é ao jogo da conformidade, se conformar a usos mortos, dispersar a força com uma igreja morta, participar duma seita fanática como dum jogo de cabra-cega. Esta veneração nos petrifica. COMO PODE UM HOMEM SE TORNAR GRANDE SE TEM MEDO DE NÃO SER COMPREENDIDO, o medo da cara azeda do público ou a cara idiota de adulação poque essas caras de multidão, azedas ou doces, variam conforme variam os ventos da media do jornal e da tv.

Bedéis, resenhadores, diletantes, freaks, punks, skin-heads, head-bangers, teóricos, scholars, dogmáticos do *esprit de sérieux*: Aqui veneramos hoje uma velha cartomante (Madame Salmajour Rastaquouere, peut-être), sobrinha-neta de Guillaume Apollinaire e de Francis Picabia e de Filippo Tommaso Marinetti, senhora de imaculada ficha policial porque já foi queimada suas passagens desagradáveis, seu pedigree é limpo. Aqui a admiramos hoje porque não mais nos incomoda hoje, é o caminho acostumado costumeiro todas as pegadas já foram rastreadas por professores competentes dos departamentos específicos nos currículos normais. Nada mais possui de esquisito de novidade de estranheza é até desglamourizada, cheia de rugas, não tem prega virgem, não tem buraco desconhecido, não tem pirambeira íngreme, não tem picada escura, não tem grêta rebuçada, não tem grotão escarpado, não tem armadilha, não tem arapuca nenhuma que não foi desarmada por um doutor no assunto, não tem seio da mata que não esteja murcho de tanto que foi chupado. Nenhum objeto impregnado de emoção somente peças de museu armazenadas num grande empório teórico. Não abriga mais nenhum desejo de uma arte elementar que restaure a balança perdida entre o céu e a terra, olhos afiados ouvidos agudos e a cruel liberdade de inverter os sentidos. Que aquele que tem ouvido olhe! Que aquele que tem olho ouça! Onde está o elan insurrecional que *pour épater* constatava que a burguesia tem menos imaginação que uma minhoca? Devemos ser gratos e dar *welcome*

todo dia toda noite seja luz seja escuridão que o acaso mande. Pois uma obra de arte deve luzir com o contato humano, animal, vegetal, mineral. Um muro onde alguém foi rabiscando enquanto passava. Este enquanto passava é o momento decisivo tão decisivo quanto o momento que o caçador esbarra com a fera, encara a fera de frente e agarra a fera a unha e veloz a prega numa colagem porque acredita na possibilidade de um incalculável número de transformações humanas e sem sorrir declara que asas estão adormecidas na carne do homem. E que no dia em que quando o homem onisciente e combativo for capaz de externar sua vontade e fazê-la um braço invisível, sonho e desejo, palavras vazias hoje, reinarão sobre o espaçotempo. O homem dotado de órgãos surpreendentes, órgãos adaptados para as necessidades de um mundo cheio de choques. O modernismo é uma viagem. O modernismo é uma viagem, o modernismo é uma viagem, a utopia da viagem permanente, este trotskismo estético. Acreditamos nisto tudo e pensais que somos loucos. Ao contrário, somos os primitivos de uma nova sensibilidade, completamente transformada. Até hoje aqui nesta comemoração sonolenta e imobilista, eu me acordo do desejo de Apollinaire de que os poetas terão uma liberdade desconhecida até agora. PAU BRASIL. Porisso é que proponho: FUGIR PARA FRENTE. A idéia da razão ardente se incarna bem nos trópicos quentes e berra estridente a pílula sintética do Doutor Oswald: ALEGRIA É A PROVA DOS NOVE. FUGIR PARA A FRENTE, a partir de agora. Sem nostalgia. Buscar o tempo da inocência? Sim. E tendo observado uma vez, observar de novo com uma sempre desafetada, sem preconceitos, insubornável e destemida INOCÊNCIA. Devemos comer de novo da maçã da árvore do bem e do mal para cair na inocência. Aprendi que ser homem é ser inconformista. AVANTI!

P.S.: Alô, alô, cordial Mário da Silva Britto, me diga, por favor, quantas faíscas do fogo carnavalesco ardem na ARLEQUINAL semana-sátira menipeia que ocorreu no mesmo mês da folia de fevereiro no país que Cabral descobriu dois meses depois do carnaval? Aliás no barco da semana de arte moderna não teria tido um magrelo clandestino que tralalava — “não quero busto quando morrer, prefiro ser vivo e robusto” — e era um Lamartine magrelo e bem diferente do homônimo francês e que fazia paródias como ninguém? Será que este esquecimento da inclusão do Babo deve-se ao mesquinho fato dele só ter aparecido na década seguinte? Quanto de Baco e de Momo não está no bojo dessa linguagem absolutamente alegre, ousada, licenciosa e franca que se opõe aos pesados “mitos do bem dizer”?

Apoio Cultural de:



ECONOMICO

BRADESCO