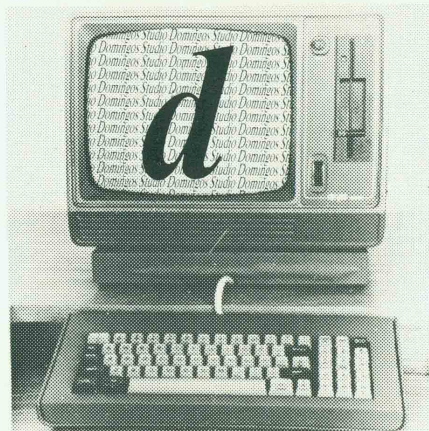


FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO

30



VAMOS TIRAR DE LETRA O SEU TEXTO.

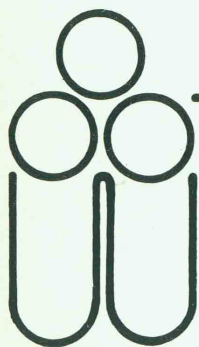


A tecnologia do Computador aliada ao
sentimento de melhor servir.

Studio Domingos

- Fotocomposição • Composição IBM • Forma Composer.
- Diagramação e Arte-final de Livros - Jornais - Revistas
- Relatórios - Balanços - Atas e Editais.

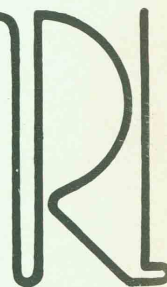
Rua Almeida Sande, 33 - Barris
Tels.: 241-0018 / 243-7237 - Salvador - BA



Impressora Rocha Ltda

Policromias Retículas Traços Cartazes

Folhetos Revistas Livros Jornais



R. Nilo Peçanha, 63 - Calçada - Tel.: 313-6511 - Fax: 313-6623 - Salvador-Ba. - C.G.C. 13290481/0001-69 - Inscr. Est. 21.705.500

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 tanguendo 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

30

novembro / dezembro 1992
ano V

Capa: EXU,
de Francisco Santos

3
JOSÉ CALASANS
entrevista

8
DOCUMENTO
Torquato Neto

13
RENATA PALLOTINI

14
REGISTRO
80 anos de Jorge Amado

22
ANTONIA HERRERA

28
INÉDITO
Ana Basbaum

Poster
Pintura de Justino Marinho
Texto: Claudius Portugal

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.
Redação: Simone Coutinho
Arte: Humberto Vellame
Composição: Studio Domingos
Fotolito e Impressão: Impressora Rocha

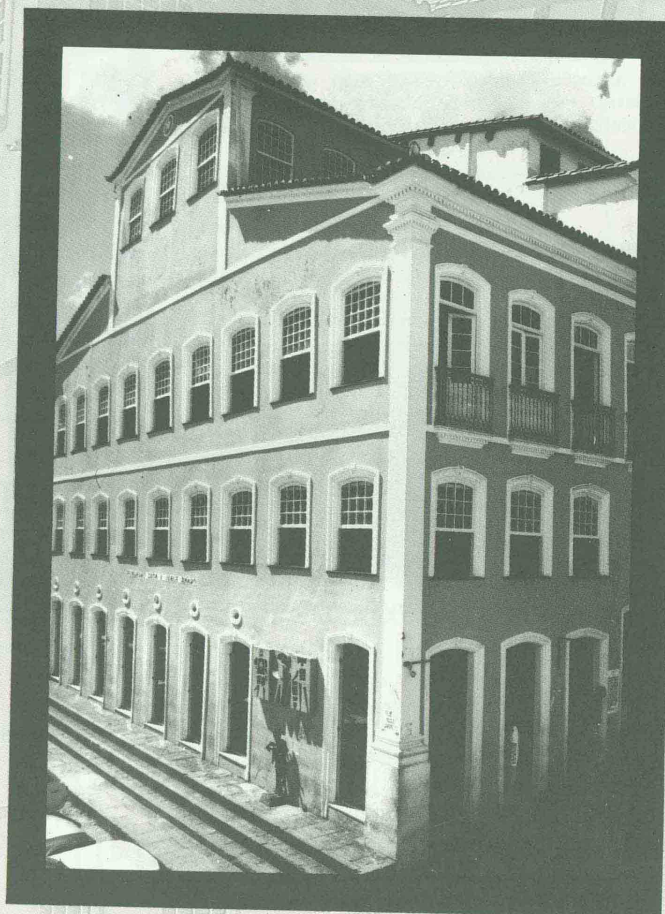


Exu é uma publicação bimestral da
Fundação Casa de Jorge Amado
Largo do Pelourinho, s/n, Salvador,
Bahia, CEP 40025. Tel.: (071) 321-0070.

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 Agyolli
(Pernambuco), Sérgio de Castro Pinto (Paraíba),
Janaina Amado (Goiás), Antônio Holhefeldt,
Armando Trevisan, Danilo Uchoa, Moacyr Scliar
(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 Kaluguim, Vera Kuleichikova (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.
 Nacional Iguatemi Empreendimentos

Convênios:

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

Fotos: Adenor Gondim



Folclorista, historiador, escritor. Dono de uma memória sem igual. Seu nome: José Calazans. Sua paixão: Canudos. Há 50 anos, vem engrandecendo os estudos na área de cultura popular, com mais de 15 livros publicados. Bacharel em Direito, porque desejava se tornar professor de História, soube valorizar a oralidade numa época em que o assunto não dispunha de status acadêmico. “Canudos era o que Euclides da Cunha disse e ninguém se aventurava a escrever outra coisa”, afirma. Nascido em Sergipe, o diretor do Museu Eugênio Teixeira Leal e professor emérito da UFBA., é o terceiro membro mais antigo da Academia de Letras da Bahia. Orientador de algumas gerações, atualmente prepara-se para a publicação de uma biografia sobre Antônio Conselheiro e de um dicionário sobre a Guerra de Canudos. Conhecido dentro e fora do Brasil — foi uma das fontes consultadas pelo escritor Vargas Llosa durante a feitura do livro *A Guerra do Fim do Mundo* —, José Calazans fala nesta entrevista à EXU, da qual participaram os professores Waldir Oliveira e Edilene Matos, sobre folclore, Canudos e de sua vida como professor.

José Calazans

EXU

Professor, a partir de quando os estudos de folclore se tornaram mais intensos no Brasil?

Sinto que houve um momento de grande entusiasmo pelos estudos de folclore no Brasil: é a época de Renato Almeida, um baiano ilustre. Realizou um milagre de reunir folcloristas de todos os estados do Brasil. Os congressos de folclore que ele coordenou foram realmente nacionais e permitiu aos pesquisadores de estados diferentes um contato muito útil. Tanto Edson Carneiro como Braulio Nascimento, posteriormente, mantiveram bem este setor com publicações, etc. Mas as dificuldades financeiras foram enormes e hoje pouco se conhece desse ambiente nacional. Não sei se alguém no Brasil chegou a coordenar uma área cultural com a mesma segurança de Renato Almeida, um nome para qual tenho o maior respeito e admiração. Devo grande parte do meu trabalho de folclore a ele.

EXU

O Sr. citou o nome de Renato Almeida, que participou da Semana de Arte Moderna de 1922. A que nível se deu esta participação?

Já conheci Renato Almeida no campo do folclore. Parece-me que a participação dele na renovação dos estudos de folclore no Brasil foi de tal valor que, pouco a pouco, esqueceu-se da sua atuação na Semana de Arte Moderna, quando outros nomes surgiram com mais evidência. Sei que ele era muito conceituado pela participação nessa fase. Foi muito ligado, no Rio, a Graça Aranha, quem contribuiu para a sua presença no movimento modernista.

EXU

Quais as pessoas, estudiosos que lhe influenciaram?

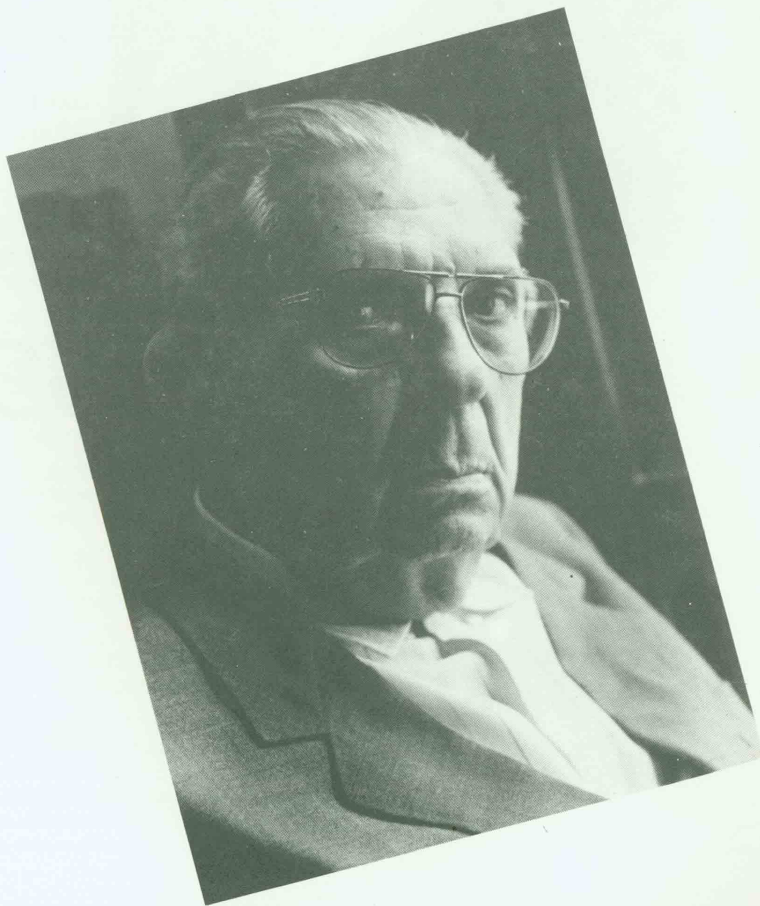
Estudante de ginásio em Sergipe, sentia influência de três professores: o de História Universal, Arthur Fortes, que me levou a ser professor — era um mestre de qualidade excepcional; o de História do Brasil, Ney José da Costa Filho — foi com ele que comecei a fazer os meus encaminhamentos na pesquisa regional; e, em folclore, devo a Clodomir Souza e Silva. Durante muito tempo, depois da obra de Silvio, quem manteve os estudos de folclore em Sergipe foram os discípulos de Tobias Barreto. Vários professores, juristas formados por Tobias Barreto e talvez mais influenciados pelo Silvio do que pelo Tobias nesse aspecto escreviam muito sobre folclore, mas esparsamente. Quem estudou o folclore sergipano nos anos 20 e 30 foi Clodomir Silva, autor de um pequeno livro, chamado *Minha Gente*, um trabalho de pesquisa muito sério, onde ele se voltava principalmente para a linguagem popular. Mantive uma correspondência com Cecília Meire-

lles na época em que ela publicava na *Manhã* suas páginas sobre folclore. Ela escreveu achando extraordinário que houvesse um trabalho na província com tamanha preocupação de linguagem. Clodomir recolheu muita coisa da poesia popular em Sergipe. Na Academia Sergipana de Letras, declamava dezenas de quadros populares. Ele me impressionou muito, não era um professor que empolgasse na classe. Faltava muito, mas era desses professores de conversa de porta de sala.

EXU

Como eram os estudos nessa época?

Não eram muitos. Havia o livro de Gustavo Barroso. O Amadeu Amaral chamou a atenção da Academia Brasileira de Letras e depois, na década de 40, é que viria a influência de Câmara Cascudo e Renato Almeida. Em relação ao folclore baiano, até os anos 40, o número de trabalhadores é pequeno. A Comissão Nacional é que animou esses trabalhos e aqui foi muito bem coordenada pelo Antônio Viana, de quem não se pode dizer, rigoro-



samente, que era um folclorista, mas um cronista de costumes. Teve uma participação grande e uma atuação coordenadora em âmbito regional igual à de Renato Almeida. Na Bahia, para mim, a pessoa que pesquisou mais, antes do período da Abolição, foi, sem dúvida, o homem dos cantos populares, Silva Campos. Tenho uma admiração grande por ele, não só por causa do valor da sua obra popular, como também sinto maior influência dele do que qualquer outro nessas tentativas de ver a influência do popular e a repercussão do popular na história. Em seus trabalhos, não se sabe se está ali o pesquisador do documento ou o recolhedor da tradição oral.

— EXU

E o seu relacionamento com Câmara Cascudo?

Muito bom. Eu o conheci quando ainda estava em Sergipe. Ele escrevia uma seção semanal, "Temas de Ontem e de Hoje", no *Correio de Aracaju*. Eu me comunicava com Câmara Cascudo, Arthur Ramos e Cecília Meirelles. Mandava trabalhos para

eles, me faziam observações. Antes de Renato, a gente vivia em ilhas.

— EXU

Professor Calazans, o Sr. atuou durante um grande período como professor da disciplina Folclore na UFBA. Como está vendo esta disciplina atualmente?

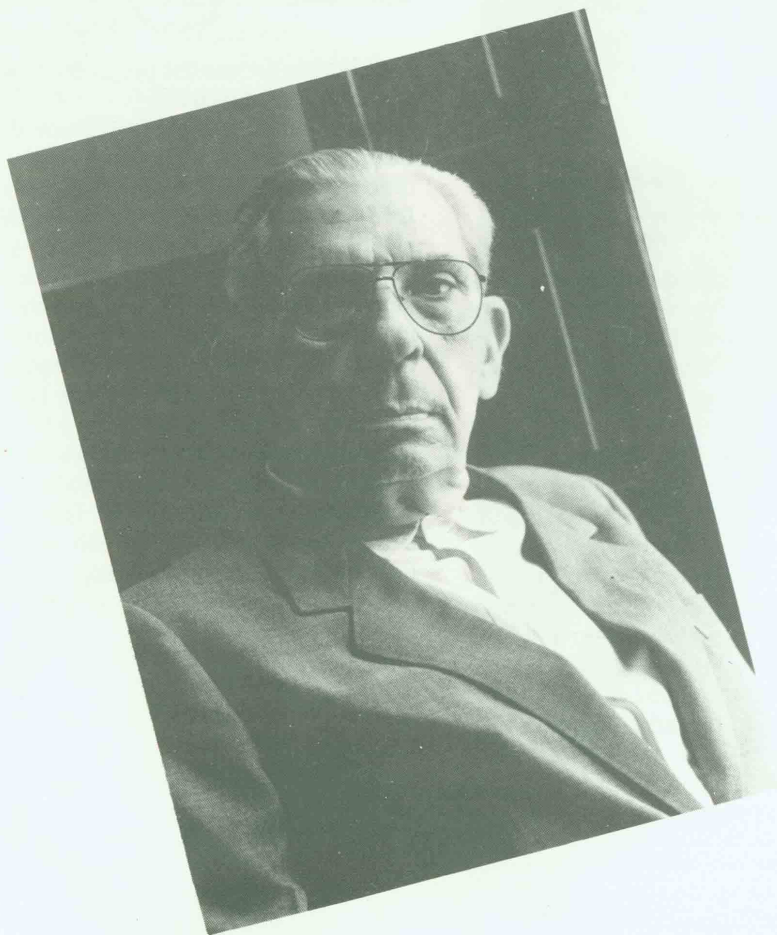
Não tenho segurança em falar da situação atual, porque não acompanho de perto a disciplina. Me parece que tem tido vários professores nos últimos tempos. Pelo que vejo nas pesquisas feitas no Núcleo Sertão vem primeiro a biblioteca sobre Canudos, sertão, messianismo, cangaceirismo, coronelismo e, posteriormente, também ofereci minha biblioteca sobre folclore. Vou várias vezes lá e vejo que tem gente pesquisando, orientada por pessoas que trabalham nesta área.

— EXU

Professor, o Sr. é um repositório da memória viva, da história oral, literatura oral ou oralidade ou oratura. Seu

nome é citado obrigatoriamente em qualquer estudo sobre Canudos. O Vargas Llosa teve um grande contato com o Sr. para a feitura do seu livro. O Sr. não chegou a publicar muita coisa e poderia ter escrito uma obra monumental. Como surgiu esse interesse por Canudos?

Cheguei a Canudos não por intermédio da História, mas pelo folclore. Quando fiz um trabalho sobre o cancionário popular histórico de Sergipe, por volta de 1943, preparei alguns versos sobre a guerra de Canudos. Ao me candidatar, posteriormente, à docência da Faculdade de Filosofia, cheguei à conclusão que faltava na bibliografia de Canudos uma parte folclórica. Escrevi então a minha tese de docência: *O Ciclo Folclórico do Bom Jesus Conselheiro*. Na época dos livros, havia mais ou menos uma dezena de quadras populares sobre Canudos. Pelas minhas últimas notas, já chegou acima de 100 o número de quadras populares. Tenho a impressão que não há nenhum fato histórico com acervo maior de poesia popular. É interessante observar que o Conselheiro participa deste ciclo numa situação de inferioridade perante Moreira César, muito mais lembrado na quadra sertaneja, ainda hoje, do que o Conselheiro. Moreira César causou pro sertão um verdadeiro abalo. Há pouco tempo, estive em Chorrochó, onde o Conselheiro construiu uma de suas igrejas. Conversando com um velho, este disse: "Aquilo era um Moreira César, porque era valente e malvado". Isso me levou a dar uma importância grande à oralidade. Na cidade, somos levados a rever rapidamente nossos conhecimentos, por causa do rádio, da televisão, etc. O sertanejo não tinha essa capacidade de renovação do conhecimento. Eles conhecem mais a guerra do que qualquer pessoa que faça um trabalho histórico, mesmo indo às melhores fontes. Ouvi todos os sobreviventes que ainda estavam nas redondezas. Havia muita gente. Canudos era o que Euclides da Cunha havia dito e ninguém se aventurava a escrever algo, senão citando *Os Sertões*. Quem desmanchou um pouco isto foi Odorico Tavares, quando se deslocou para Canudos, acompanhado de Pierre Verger, por ocasião do cinquentenário de *Os*



6
EXU

Sertões. Fez uma reportagem muito boa, ouvindo os sobreviventes. Trouxe com consistência o depoimento dos jagunços. Hoje, não tenho dúvida em dizer que a visão da vida sertaneja é inteiramente diferente daquela que está nas páginas de *Os Sertões*. Euclides esteve poucos dias em Canudos. Lamento que na época eu não tivesse sabido fazer perguntas aos participantes de Canudos. Como todo brasileiro, fiquei muito enquadrado em *Os Sertões*.

EXU

Qual a sua primeira pesquisa de campo?

Foi sobre cachaça. Aí também houve influência de Clodomir Silva. O seu livro *Minha Gente* trazia uma quadra que achei interessante e comecei a repetir. Ia todo sábado à tarde ouvir os "Índios da Maloca", o que aqui se chama "Capitães da Areia". Este trabalho foi publicado como *O Cachaça Moça Branca*, graças a José Valadares, pelo Museu do Estado, com o subtítulo *Um Estudo de Folclore*, porque senão iria causar estranheza.

EXU

Entre a sua primeira publicação sobre a cachaça e quando se dedica a Canudos, nesse intervalo, o Sr. estava voltado para que área?

Eu me voltei algum tempo para a Revolução de 1930. Cheguei a publicar alguma coisa sobre isso. Eu era estudante de ginásio na época. O primeiro documento que guardei foi o manifesto de Juarez Alvez, convocando o povo de Sergipe para a Revolução.

EXU

Existe uma outra contribuição sua para a História da Bahia, um livrinho precioso, que é *A Santidade de Jaguaripe*...

Foi um trabalho apresentado a um Congresso de História. Luis Henrique Dias Tavares observou-me há pouco tempo que um pesquisador brasileiro, estudioso do assunto, fez uma palestra

e verificou-se que pouco coisa foi acrescentada a esse trabalho. Gosto muito da *Santidade*. Como folclore, gosto muito de *Cachaça Moça Branca*.

EXU

O Sr. escreveu um trabalho muito bom que é uma biografia sobre Miguel Calmon. Não teria vontade de fazer a biografia do Barão de Jeremoabo?

Por influência de João Dantas, neto do Barão, vi a correspondência de Jeremoabo. Esta semana, pensei nisso, mas tenho que, primeiro, fazer a de Antônio Conselheiro.

EXU

Qual a sua opinião sobre o livro de Vargas Llosa?

Sou suspeito para falar. Acho o livro um romance. Não gosto do tratamento que ele dá a certos personagens de Canudos. Foi um sucesso extraordinário. Vocês não calculam o número de pesquisadores que todos os anos vem à Bahia por causa deste livro. Vargas Llosa deve muito a Renato Ferraz, que o acompanhou pelas viagens no sertão. Ele me responsabiliza pela presença de um estrangeiro no seu livro e o tipo não foi sugestão minha.

EXU

Professor, que tipo de vivência ou problemática lhe trouxeram os anos de ensino na Universidade?

Fui ser bacharel em Direito sem vocação. Querendo ser professor de História, escolhi Direito. Não havia Faculdade de Filosofia no Brasil em 1932. Quem estudasse Direito, ia ensinar História, Geografia e Educação Moral e Cívica. Em Direito só estudava História, exceto um ponto que foi *impeachment*, porque houve um em Sergipe, do vice-presidente do Estado, Pereira Lobo, nos anos 95, 96. Já que falamos de *impeachment*, aí aparece o nome de um dos advogados de Collor, Evaristo de Moraes Filho. Nesse

época, passou pela Bahia, para fazer um júri em Sergipe, o velho Evaristo de Moraes, apontado como um dos maiores criminalistas do Brasil. Viajamos no mesmo navio. No dia do júri — a família do acusado convidou o Evaristo — eu acompanhava o Dr. Evaristo por onde ele fosse. Na hora da réplica, ele me pediu: "Arranje-me uma trena". Considerei me participando do júri, fui buscar a trena. Ele tomou as medidas todas e foi para a frente, começou a impressionar a acusação. Não falou absolutamente nada que tivesse relação com medidas, etc. Quando vejo a conversa do filho, inventando isso e aquilo, vejo a figura do velho. O que isso tem a ver com História? Evaristo foi fazer uma conferência na Maçonaria e na saída citou um autor, mas esqueceu-se do título do livro. Tive a impressão que ele havia citado Manuel Bonfim e esqueceu *América Latina*. Ele me perguntou "você que lê muito, qual o título do livro?" "Aí eu disse. A partir daí, pensei em ser mesmo professor de História. Fiz um concurso e entrei em Sergipe como professor de História.

EXU

A dedicação a Canudos prejudicou outras áreas de atuação?

Sempre pensei em ser professor de História do Brasil. Fui um pouco frustrado na minha vida de magistério. Luis Viana, o primeiro professor de História do Brasil demorou para se aposentar. Depois de fazer a docência para História do Brasil, tive que ensinar História Moderna e Contemporânea. Nunca soube alemão, inglês, lia o francês, mas para ser um bom professor de História Moderna e Contemporânea, necessitava dessa aparelhagem de línguas, como também de uma bibliografia estrangeira. Isso me frustrou um pouco. Como não podia ficar no litoral, fui pro sertão.

EXU

Essa frustração só fez enriquecer os nossos estudos...

Pois é, o que eu poderia trazer de novo sobre Bonaparte ou Renascimento? Nada. Em Canudos, consegui levantar uma porção de coisas. Vejo com satisfação que é um assunto muito estudado.

EXU

A nível de instituição oficial, o Sr. foi a primeira pessoa que se preocupou em organizar um acervo de literatura de cordel, que levou para a UFBA...

O pior é que não sei qual o destino disso. Não havia muita literatura de cordel na Bahia, não. Quando a gente viajava para Pernambuco, Paraíba é que encontrava. A animação foi maior nas décadas de 40 e 60 com Cuíca e Rodolfo.

EXU

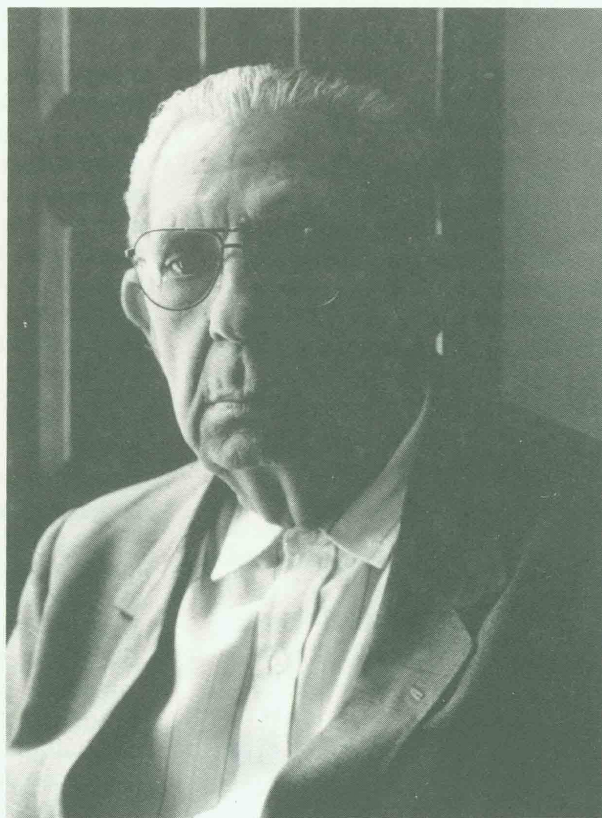
Que medidas devem ser tomadas, na sua opinião, para que novas áreas do sertão baiano sejam objeto de estudo dos nossos historiadores?

Acho que a Universidade Federal, a principal, é muito capitalista, se volta muito para os problemas da capital. Se tivesse que dar um conselho às Reitorias, seria de animar os estudos como a UNEB vem fazendo em relação a Canudos.

EXU

Professor, no último número da Revista Exu, o professor Luís Henrique Dias Tavares disse que a palavra historiador é muito grande para ser utilizada em relação a ele, preferindo ser visto como um estudioso ou um professor de História. O que distingue o historiador?

Os próprios historiadores distinguem historiador de historiógrafos. Uma monografia é trabalho de historiógrafo, mas a visão do conjunto, a interpretação dos fatos é que faz o historiador. Os historiógrafos são mais e os aprendizes de historiógrafos, como o meu caso ainda são menos. Estou de acordo com o professor Luís Henrique.



Lendo Torquato

Convém ao começar esta pequena apresentação, informar ao leitor a origem deste texto que me foi passado pelo poeta piauiense radicado em São Paulo, Fred Maia. Deu-me para ser publicado, o que agora é feito, dizendo-me que Torquato o escrevera quando aos vinte anos, embora já morasse na Bahia. Recém saído do colégio dos Maristas, costumava passar as férias em sua terra natal, deixando este texto para um jornal, de um colégio de segundo grau, feito por amigos seus. Com o gosto e a curiosidade de um aficionado do tropicalismo, e, mais especificamente de Torquato Neto, um de seus mais importantes ideólogos, atirei-me à leitura. Impressionou-me, de início, a profundidade de informação literária que ele, então ainda bastante jovem, já tinha. Por outro lado, o texto, que fala a princípio de dois movimentos literários, 22-e o romance regionalista nordestino da década de 30, acaba atingindo o concretismo e o trabalho dos grupos do CPC. Quatro anos depois, Torquato e mais um time de grandes músicos e poetas armaram um movimento que renova a linguagem poética na música, poesia e artes plásticas, trabalhadas diretamente da junção do regional com a herança do Concretismo e Neo-concretismo.

Pois é: Torquato Neto, que zarpou junto a NAVILOCA, que a nossa memória carrega como um balaio de signos escondidos que ressuscitam-se no poeta vinte anos depois dele, por certo, está vinte mil anos além.

I

Creio ter sido Gilberto Freyre quem primeiro sugeriu, em meio à parolagem sublitterata de sua sociologia caduca, a possibilidade de se formar, ou pelo menos de se tentar reformar, a cultura nacional — então capenga e importada em sua quase totalidade — tomando como base e ponto de partida as tradições, o folclore e a realidade da vida social nordestina. Isso, no princípio de sua carreira, pelos idos de 1923, data em que regressou dos Estados Unidos, a 1925, quando da publicação do “Livro do Nordeste” — realmente o primeiro passo decisivo efetuado nesse sentido e de onde, semente que foi, brotaram as literaturas brasileiras de José Américo de Almeida, Jorge de Lima, Rachel de Queiroz — e principalmente dos mestres mais geniais e importantes do movimento, José Lins do Rego e Graciliano Ramos.

Pois, na verdade, recolhida a primeira safra e apreendidas as lições, o plantio se foi reefetuando gradativamente, emaranhou-se com a descoberta do Modernismo pelo grupo iconoclasta de 23, com o anarquismo destruidor dos intelectuais paulistas liderados por Oswald e Mário de Andrade — e daí em diante, se bem que assim ainda não regem as antologias e os esboços últimos de uma história da literatura brasileira, a cultura nacional propôs-se a representar o papel de espelho e de seta de uma realidade nossa. Uma realidade por vezes dura e terrível, mas sempre calcada honestamente numa séria verdade, da qual por muito tempo se fugira ao exame a “inteligência” indígena, talvez por ignorância, talvez por vergonha, pudor estúpido ou simples e consciente alienação.

Aos poucos se foi perdendo o medo de mostrar ao mundo que somos de fato um país subdesenvolvido, lutando contra tal situação com os meios de que se podia dispor dentro do vasto campo do talento com lápis e papel na mão em “Vidas Secas” fugindo a quaisquer formas de mistificação, driblando sensacionalmente o que de folhetinesco e barato o material oferecia, erro em que derrapou, por exemplo, Jorge Amado, Graciliano expôs sem arrodeios a vida miserável do campônes nordestino, vítima sofrida e mansa de secas periódicas, dos poderes constituídos e da fúria do senhor latifundiário. Zé Lins, em “Pedra Bonita”, aponta a situação degradante a que chegaram fanáticos ignorantes de joelhos ante à demência de beatos estúpidos, viventes doidos, na sua maior parte, que mesclavam sua doidice natural do misticismo desregrado que as

condições miseráveis de vida da região propiciavam. Enfim, o alagoano Jorge de Lima — que mais tarde descambou para o mais lindo lirismo cristão da nossa poesia — utilizando os recursos telúricos que lhe ofereciam as tradições de sua terra escrevia coisas assim:

*Se Janaína está triste
o mar começa a espumar,
a pegar gente na praia
pra Janaína afundar.
— Janaína, dá licença
que eu me afogue no seu mar?*

E no mar de Janaína, nas cabanas miseráveis do campo-nês sofrido, nos redutos sombrios de fanáticos de mentes, nos “cafusos” do sertão — essa gente pioneira efetuou o re-descobrimento do Brasil, valorizou uma temática essencialmente nossa, começou a fazer da literatura uma arte a serviço de uma luta, arma expressiva opondo-se frontalmente à desgraça do subdesenvolvimento, apanhando na raiz as suas causas diversas e expondo-as senvergonhadamente — enfim deixou de comparecer de fraque ao chá das quintas na academia, de citar Shakespeare em francês e cuidar de estruturar definitivamente a cultura nacional dentro do espaço imenso das nossas tradições, do nosso folclore e da miséria fértil da vida nordestina.

Foi o começo de uma revolução. Muita coisa se seguiu a isso.

II

Dois fatos importantíssimos avultam-se sobre os demais, quando nos propomos a examinar a obra desses primeiros escritores componentes do que se convencionou chamar “o movimento regionalista de 26”. Em primeiro lugar o fato natural de serem todos eles realmente nordestinos - paraibanos, alagoanos, cearenses, pernambucanos; e em segunda, em sua grande parte, senão mesmo na maior, portarem idéias políticas — como dizer? — “Perigosa”, revolucionárias, mal vistas, em particular, pelo governo, em geral, pelo próprio povo, não esclarecido. A exceção talvez de José Lins, Jorge de Lima e naturalmente, de Gilberto Freyre — paradoxalmente a “cabeça pensante” do movimento — todos os outros, Rachel de Queirós, Jorge Amado, José Américo, Luis Jardim e Graciliano, tinham tendências manifestantes esquerdistas, quando não pertenciam mesmo, como nos casos de Rachel de Queirós

e de Jorge Amado. No Nordeste, ao mesmo tempo quase, Gilberto Freyre apontava um caminho a ser seguido e o romance regionalista se impunha pela autenticidade quente com que era composto e pelas verdades incríveis que denunciava sem arrodeios.

Com o movimento nordestino surgiu o novo romance brasileiro e com os resultados da semana de arte moderna, a nova poesia agigantava-se, produzia alguns dos maiores poetas de toda a história literária do Brasil e caminhava com isso para o seu próprio desgaste, para a sua própria auto-superação, vindo — como se encontra agora — a fechar sobre si mesmo o círculo que havia aberto dentro da nova cultura nacional.

Depois da geração que se convencionou chamar de “45” — Paulo Mendes Campos, José Paulo Moreira da Fonseca (que se pediu no mais primário “Rilkenismo” possível) e principalmente João Cabral de Melo Neto, o último renovador e o grande poeta cujos esforços resultaram válidos — nada mais aconteceu de novo no Front da poesia brasileira. Os novos poetas encontraram-se num sombrio beco sem-saída, e a se limitarem a repetir Bandeira, Drummond, João Cabral, Murilo Mendes, Jorge Lima, Ascenso Ferreira, Vinícius de Moraes, Joaquim Cardoso e Mário de Andrade. Preferiram (os conscientes) empreender a procura de nova forma, expressão poética, de que pudessem dispor para fazer poesia válida. A nenhum termo se chegou ainda.

Certo, essa é uma busca, a ser empreendida individualmente por cada poeta. Mas, que se saiba, nada de sério apareceu por si desde João Cabral de Melo Neto. Em Pernambuco, Carlos Penna Filho voltou-se para um gostoso romantismo, tentativa de ressuscitar o soneto e os versos de amor numa mesclagem de quinhentismo, simbolismo, parnasianismo e modernismo. Morreu, infelizmente, com vinte e poucos anos de idade, antes que visse o seu trabalho dar frutos e conseguir adeptos — mas deixando, de qualquer maneira, o seu “livro geral” impresso e lido, à espera de estudos e cuidados que somente uma estabilidade superior poderá fazer e ter. Em São Paulo, Décio Pignatari lidera um movimento híbrido, horrível, de poesia concretista. E no Rio, finalmente Ferreira Gular, antes concretista, agora redimido, procura, um caminho de salvação para a nossa poesia dentro da literatura popular de cordel nordestina.

Popular

III

Pode ser que seja esse o rumo a ser seguido — e se minha opinião pessoal valer qualquer coisa, fica garantido que sim — mas o próprio Ferreira Gular não publicou ainda nenhuma obra realmente válida, continuando em suas pesquisas e tendo já, de algum modo, conseguido despertar o interesse de poetas jovens componentes de cepecês de todo o Brasil, para esse farto manancial de poesia encontrado nos “rumaños” de feira, nos desafios e nas cantorias de cantadores perdidos ainda por esse sertão de meu Deus.

Necessário olhar para eles. Há coisas interessantíssimas nos seus escritos. Muito folclore, coisas impressionantes. Ainda outro dia adquiri um folheto de autoria do cantador José Pacheco, editado em Juazeiro, Ceará, que narra, de maneira imaginosa e cheia de espírito, “a intriga do cachorro com gato”.

A primeira sextilha da narrativa, uma espécie de introdução sempre usada pelos cantadores antes do início da estória propriamente dita, é bastante curiosa e merece ser transcrito. É assim:

*A intriga é a mãe da raiva
o mal pensamento é o pai
da casa da malquerência
o desmantelo rende a intriga
a revolução não cai*

Quem diria? Pois está lá a lição. O homem é semi-analfabeto (como todos os cantadores nordestinos), grafo as palavras erradamente e é autor de outros folhetos cheios de poesia, onde conta com um sacristão do Juazeiro conseguiu converter ao catolicismo um protestante sisudo, adepto da nova religião “inspirada pelo cão”, que tinha raiva e suspeita do padre Cícero Romão e como esses milhares de outros. Luis da Câmara Cascudo, Leonardo Mota e Eduardo Campos esmeram-se no estudo dessa forma rudimentar de poesia popular. Catalogaram centenas de cantadores, forneceram a quem quizer o material necessário para a sua compreensão. Ferreira Gular foi quem primeiro despertou para isso. Muita gente nova depois dele. Francisco Pereira da Silva, piauiense de Campo Maior, um dos cinco maiores teatrólogos de que dispomos atualmente no Brasil, escreve suas obras-primas “O Cristo Proclamado” e “Chapéu de Sebo”, onde se nota forte influência formal e temática dos “Rumaños” populares. O negócio está em aproveitar esse material, acentuar-lhe o que possa ter de social e fazer poesias, romances, teatro, cinema sério, tomando-o como alimento e como tinta.

1. José Aderaldo Castello — “Aspectos do Romance Brasileiro” — serviço de documentação do Ministério da Educação e Cultura.

2. Veja-se o primeiro artigo desta série.

3. “A Lavadeira do Céu” — Folheto de oito páginas editado no Juazeiro sem menção de gráfico ou editora.

Seguramente foram aqueles intelectuais paulistas os que primeiro, no Brasil, voltaram as vistas para o problema e se empenharam em defender a “Fundação” da cultura brasileira tomando consciência sem cultura própria e da nossa condição de país, convertendo a “intelisgentzia” nascente em órgão capaz de efetuar uma verificação desse fato lamentável e de defender a formação, ao mesmo tempo, de uma consciência nacional. — De fato, essa consciência deveria estar esclarecida em relação aos problemas da base do País. E, por isso, tornar-se eminentemente popular — como realmente aconteceu.

Impossível esquecer-los. Mário de Andrade: o professor de história da música, o poeta, o contista, o romancista, o folclorista, o revolucionário, o comandante em chefe do movimento que descobriu uma realidade brasileira, o iconoclasta derrubador das convenções idiotas que quatro séculos de cultura alienada nos haviam imposto. Sob sua influência o movimento modernista adquiriu forma e força, espalhou-se, arregimentou-se valores imensos — Drummond, Bandeira, Cassiano, Ricardo, Oswald de Andrade — foi desbravado a nossa literatura, valorizando as fontes da nossa sabedoria tradicional, do nosso folclore — e principalmente examinando a nossa miséria de País semi-colonial em momento de tradição (transição?) para a emancipação.

Daí, a cultura brasileira, em base pelo menos ideais; o romance novo brasileiro; a poesia nova, brasileira. Uma poesia, principalmente ela em princípio, violentamente brasileira, de louvor à terra, de afirmação dos nossos valores telúricos, de posição decididamente reformista, nova, moderna, anarquista para muitos, sã acima de tudo. Manoel Bandeira, pernambucano, escreveu — um exemplo para a comemoração do centenário do Jornal “Diário de Pernambuco”, em 1926, sua esplêndida “Evocação do Recife”, um dos mais belos poemas do modernismo brasileiro:

Recife

Não a Veneza americana

Não a Maurisstard dos armadores das Índias ocidentais.

Não o Recife dos mascates.

Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois:

Recife das revoluções libertárias.

Mas o Recife sem história

Nem literatura,

Recife sem mais nada
Recife da minha infância

O Recife de infância de Bandeira: a Rua da União, a Rua da Aurora (“tenho medo de que ela hoje se chame do Doutor Fulano de Tal”), Recife do casarão patriarcal (“nunca pensei que ele acabasse”) — enfim, Recife, Pernambuco, Brasil. E Brasil nordeste, fogueiras de São João, bumbas meu boi, incêndios em casebres de palha (“de repente/nos longes da noite uma pessoa grande gritava: fogo em Santo Antônio! Outra contrariava: São José! Totônio Rodrigues achava sempre que era São José”). Esse Brasil descoberto então: Miserável e rico, estrangeiro e cheio dele mesmo, o Brasil existente, palpável, de onde deveria surgir — mais cedo ou mais tarde — uma cultura nova violenta, meio bárbaro ou natural — e isso é de depreciativo pra muita gente, muita cabocla, porque nativa de uma civilização nova, violenta, meio bárbara, muita cabocla rindo antes de tudo.

IV

Nenhuma tenção fazer crítica literária ou pesquisa sociológica move o autor desses artigos. Passando por arte, sobrevoando propositadamente os problemas, e raramente detendo-se na apreciação de uma ou de outra obra, um ou outro autor, tem como interesse maior o de informar, deixar mais ou menos esclarecido de onde veio, como se procedeu e o que significa atualmente a cultura popular brasileira. Segue-se para isto uma opinião mais ou menos pessoal. É verdade, mas não de todo distante das opiniões dos que estudam o problema com mais vigor e há mais tempo, em particular Roland Corbisier, Ferreira Gular, Carlos Estevam, Francisco de Assis e, em geral, o centro popular de cultura da União Nacional dos Estudantes. Nenhuma pretensão que esta. E vasta. Bastante vasta dentro de sua limitação. O que ficou dito nos artigos anteriores sobre o movimento regionalista de 26, foi feito de uma maneira geral, sem a preocupação de examinar minúcias, falando-se apenas dos vultos principais e das principais obras. Sem dúvida, Graciliano Ramos foi o mais importante exemplo, porque os maiores escritores do movimento, os que mais influíram com sua prosa no espírito das novas gerações. Mas relegar a plano inferior, ou cometer a estupidez de ignorar as causas e os efeitos da semana de arte moderna de 1922, a impor-

tância enorme de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha, etc, é coisa impossível, e comprometeria definitivamente o valor dessas apreciações, que estariam defendendo a idéias tola de separatismo cultural e caindo no erro crasso de trair a sua finalidade, bem como a tese que, com elas se pretende expor e defender, para efeito de informação, como ficou esclarecido.

V

Disse, no último artigo dessa série, que do movimento modernista de 1922 deveria surgir — mais cedo ou mais tarde — a nova cultura brasileira. Erro- efetivamente ali é que ela nasceu, e com a publicação de “Macunaína — O Herói Sem Nenhum Caráter” de Mário de Andrade em 1928, pelo menos o romance novo produziu a sua primeira obra prima e adquiriu, com isso, a universalidade que as obras de artes requisitam para que possam firmar como tais. José Aderaldo Castelo que estudou o problema quase brilhantemente num interessante ensaio, acha que, sob uma ótica nacionalista, isto é, sob o ponto de vista da reformulação temática do nosso romance, “Macunaína” é o maior exemplo de sucesso no modernismo brasileiro. Talvez o crítico tenha querido referir-se exclusivamente ao movimento paulista, creio, pois caso generalizasse, pecaria mortalmente e desvalidaria o seu estudo, já que quase simultaneamente à publicação da obra de Mário de Andrade, Graciliano Ramos editara “São Bernardo”, José Lins do Rêgo escrevera “Menino de Engenho”, José Américo de Almeida lançara “A Bagaceira” e Rachel de Queiróz mostrava que mulher também podia escrever seriedades no Brasil, publicando “O Quinze”, seu primeiro romance.

Daí porque considero bem mais importante, sob um ponto de vista qualitativo (pelo quantitativo excelente), o movimento regionalista nordestino. Bem demorada havia sido a gestação — se posso falar assim — do novo romance, e laboriosíssimo foi o seu nascimento. Ninguém ignora a balbúrdia ocasionada no teatro de São Paulo, quando da abertura da Semana de Arte Moderna... Esse movimento, organizado por Mário de Andrade, Graça Aranha, Menotti Del Picchia e

outros, extraiu o primeiro fato. Mais aqui as fileiras do partido comunista. Esse esquerdismo explica muita coisa: a fuga consciente elaborada de uma cultura estranha cuidadosa em examinar tão somente — e assim mesmo sem nenhuma profundidade — fatos corriqueiros de uma realidade mentirosa, e a natural reviravolta efetuada, o exame das condições de vida do nosso povo, a exposição de motivo de uma miséria massa, irrefutável, e principalmente, a tomada de posição ao lado desse povo, que alguns deles levaram, inclusive, mais adiante, participando, depois de movimentos revolucionários e pagando caro por isso.

Nas suas “Memórias do Cárcere”, Graciliano Ramos pôs de lado o que de romanesco poderia aproveitar na situação, e narra cruamente o destino dos intelectuais de esquerda, encerrado atoamente, sem processo ou outras justificativas “legais”, em cárceres imundos de colônias de correção, sofrendo ao lado de criminosos comuns — ladrões, assassinos, arrombadores — os horrores impostos a presos políticos pela ditadura fascista.

Na verdade, outros eram conhecidos sobejamente pelo seu reacionarismo danado. José Lins foi o principal destes. No entanto, seu regionalismo, instintivo e vivido, não se foga de maneira nenhuma às características que orientam os outros escritores no sentido de uma pesquisa social dentro da ficção. E o autor de obras primas como “Menino de Engenho”, “Doidinho”, emprestou sua experiência existencial de filho de usineiros, criado no vórtice da realidade do engenho à sua obra impressionante. Colocado naturalmente no centro exato daquela verdade, José Lins testemunhou e vivamente exerceu com perfeição o seu papel de testemunha, e ultrapassou-o mais tarde, em não se limitando a escrever uma obra quase que apenas autobiográfica. “Pedra Bonita” “Cangaceiros” e “Moleque Ricardo”, por exemplo, são romances belíssimos da mais pura ficção — embora alicerçados em fatos ocorridos e em situações lastimosas, ainda ocorrentes: o beatismo desenfreado, o cangaço como forma de revolta e a vida pútrida dos meninos nascidos e criados na lama e na miséria dos mocambos. Referindo-se a “Moleque Ricardo”, a obra de José Lins e a constatação que faz da miséria nos mocambos recifenses, pergunta Graciliano Ramos: “conheceria José Lins aquela vida?”. E responde ele mesmo “provavelmente não conhecia. Acusavam-no de ser apenas um memorialista, de não possuir imaginação, e o romance mostrava exatamente o contrário”. E mais adiante; “...a narração tinha veraz semelhança. Eu seria incapaz de semelhantes proeza: só me abalanco a expor coisa observada e sentida”. E o próprio Graciliano, mais tarde, ao sair da cadeia, desmentiria essa limitação de que se acusava escrevendo “Vidas Secas”, fugindo à sua temática usual e narrando a tragédia do vaqueiro Fabiano, nômade e pobre, às custas da dureza do latifúndio, dos horrores da seca e do abandono do governo.

A influência exercida por esses escritores no espírito intelectual das gerações que os seguiram foi enorme. Não se limitando somente ao romance expandiu-se enormemente rumo à poesia, ao teatro, ao cinema e até mesmo à música popular, assunto desses artigos e sobre os quais falarei seguidamente.

nasceu em São Paulo.

Poeta dramaturga, tem vários livros publicados
— *Acalanto*, *O Cais da Serenidade*, *Livro de sonetos*,
O Escorpião de Numância.

Hoje o dia acordou desgovernado.
Ao por o pé no chão deitei raízes
e prometi não me deter por nada.

Eu sabia o que vinha
porém não de que lado.
A gente sempre sabe, mas se faz de rogado.

Eu sabia que o dia se volveria amargo;
no café da manhã beije soldado.

Depois que minha amiga descansou
aprendi a ciência das comidas.
Não tem nada demais; é um vapor perfumado
e o gosto vem daí, quando se tem vontade.

Não devia ser esta a hora de ver guerras,
mas as mulheres ficam lá, vendo paradas.

Estou me sentindo orfã novamente.
Sofrer sozinho devia ter um prêmio:
quem sofre mais ganha viagem à praia.

Os dias maus da pátria retornaram
e aquele fácil heroísmo foi-se embora.
Passou tempo demais sobre as igrejas,
violências cansaram, viadutos cansaram
o povo está demais por toda parte
e doi demais.

O pó cobre os contornos
do edifício onde mora o menino drogado.
Tudo é tão triste que me chama às flores.

Se hoje alguém lesse um livro, se abrissem as fontes
no entanto a luz não basta para o gasto.

Darei tudo o que é meu, não tenho medo.
Tenho medo de tudo. A vida é larga
como o oceano que ontem vi na viagem.
Pacífico rondando a paisagem.

Darei tudo que é meu se não matarem o Homem.
Ele inventou a estrela e o terremoto
ele é suave e louco e diz palavras
capazes de curar melancolias.

Já não sei onde pus uma esperança
que tinha a cor de trinta mil bandeiras.
Já cantamos e fomos exilados;
agora não sabemos que fazer
desta cara marcada, destes pêlos grisalhos.

Hoje estamos aqui, tão lado a lado
que a penúria não cabe em nosso bolso
e o mel da nossa boca só brota por selvagem.

Acorda, coração, senão te atrasas.
Cabe-nos o caminho do trabalho
cabe-nos a alegria do Teatro
e a Poesia múltipla. E afinal nos cabe
jogar-nos, sem custódia e sem sacrário,
sangrar um pouco e desprezar o corte.
Isso rima com vida, e não com morte.

E isso, afinal, é o que pedi à Sorte:
quando gritar à noite, como ontem gritava
quero saber que ao Homem resta ainda a palavra
a baba, a lava, a livre voz do louco
e que isso ainda é bom.

O dia andou amargo, andou amargo.
Mas amanhã talvez eu grite
noutro tom.

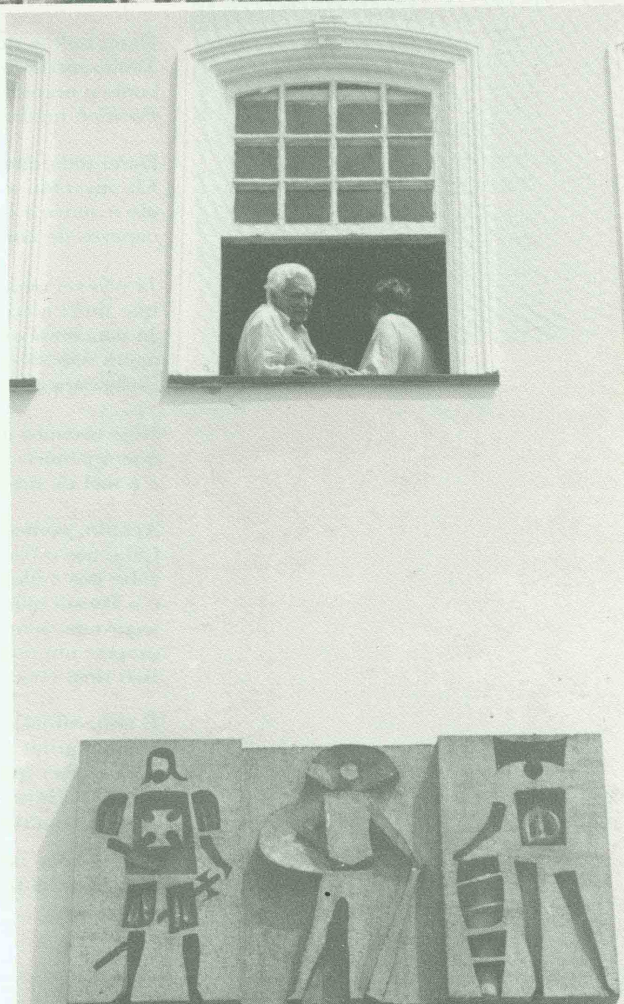
REGISTRO

Fotos: Adenor Gondim



80 anos de Jorge Amado

- 1 - Show no Largo do Pelourinho
- 2 - Show no Largo do Pelourinho
- 3 - Filhos de Gandhy recebem Jorge Amado
- 4 - Antônio Carlos Magalhães, Zélia Gattai, Jorge Amado no show do Largo do Pelourinho
- 5 - Zélia e Jorge na Fundação Casa de Jorge Amado. Em baixo, painel de Carybé





A comemoração dos 80 anos de Jorge Amado foi um marco para a Bahia. Elaborada pela Fundação Casa de Jorge Amado, com apoio do governo do Estado — através da Fundação Cultural —, a festa teve seu ponto alto em Salvador, porém prossegue em outros continentes, o que prova o reconhecimento internacional da obra do escritor mais popular do Brasil. Em Paris, desde o dia 15 de dezembro do ano passado até meados de janeiro de 1993, Amado é a atração da mostra **“Jorge Amado, Escritor da Bahia”**, no salão principal do Centro Georges Pompidou.

No dia 9 de agosto de 1992, um domingo, o Largo do Pelourinho talvez tenha batido o recorde em público reunido. Milhares de pessoas compareceram ao local para assistir ao show em homenagem ao aniversariante. Dirigido por Wally Salomão, o evento reuniu nomes ilustres: Gal Costa e Maria Bethânia-juntas num dueto, cantaram os versos de Caymmi para Mãe Menininha do Gantois-Caetano Veloso, presença mantida em suspense, Gilberto Gil, Dorival Caymmi, Nana Caymmi e Danilo Caymmi, Margareth Menezes, Daniela Mercury, Walter Queiroz — que cantou o “Parabéns pra você” —, Gerônimo, Batatinha, Edil Pacheco, Ederaldo Gentil, além do grupo Olodum, bloco Ilê Ayê e afoxé Filhos de Gandhi. Saudado pelo povo e por personalidades do meio político e cultural, o escritor baiano acompanhou tudo da sacada de um casarão, no próprio Largo do Pelourinho.



6



8



No dia 10 de agosto, data de seu aniversário, Jorge Amado seguiu uma série de compromissos. Pela manhã, recebeu das mãos do embaixador da Argentina no Brasil, Manuel de La Sota, a comenda da "Orden de Mayo", numa cerimônia realizada na sede da Fundação Casa de Jorge Amado. No mesmo local, houve a entrega do **Prêmio Nacional de Romance Jorge Amado/80 Anos** à escritora Lúcia Guedes, autora do livro **Diário Submerso** e foram inauguradas a exposição de pinturas e gravuras de Calasans Neto, **De um Casarão no Largo do Pelourinho**, **Tieta e Tereza** **chegam para festejar seu criador**, Jorge Amado e a mostra de fotos **Navegação de Cabotagem**, de Zélia Gattai.

6 - O embaixador da Argentina, Manuel de La Sota entregando a comenda da **Orden de Mayo** a Jorge Amado

7 - Jorge Amado e Calasans Neto quando da inauguração da exposição **Tieta e Tereza**...

8 - Zélia e Jorge Amado na FCJA quando da inauguração da exposição **Navegação de Cabotagem**



9

I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE JORGE AMADO

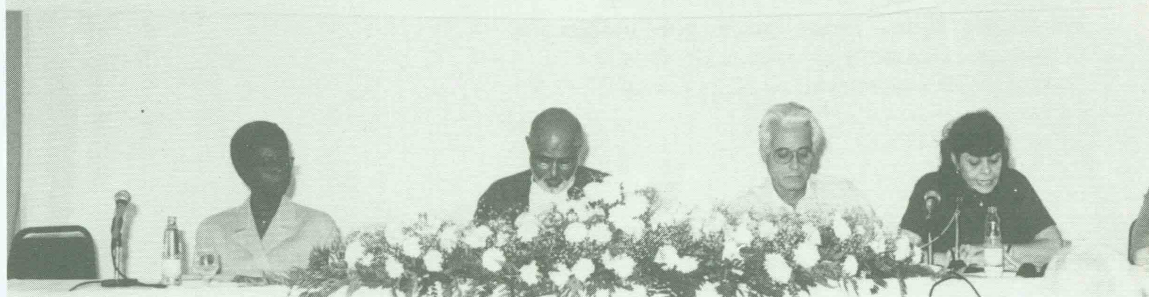
Um Grapiúna no País do Carnaval

FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA/INSTITUTO DE LETRAS

APOIO: FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA

PATROCÍNIO

BANEB Banco do Estado da Bahia S.A.



11



10

À tarde, no salão da Reitoria da UFBA, foi aberto o **I Simpósio Internacional de Estudos sobre Jorge Amado — Um Grapiúna no País do Carnaval**, promovido pela Casa de Jorge Amado com o Instituto de Letras da UFBA. O evento durou quatro dias e contou com a participação de escritores, tradutores e estudiosos do Brasil e de outros países. Ainda no dia 10, no Hotel da Bahia, houve o lançamento do livro **Jorge Amado 80 Anos de Vida e Obra — Subsídios para pesquisa**, de Rosane Rubim e Mariéd Carneiro, e da Revista EXU28, especial com fotos de Zélia Gattai.

A Academia de Letras da Bahia, junto com a Academia Brasileira de Letras, prestou uma homenagem a Jorge Amado no dia 11, promovendo em sua sede uma sessão especial, que contou com a presença de inúmeras personalidades, a exemplo do ex-ministro da cultura, Sérgio Rouanet e do atual Antônio Houaiss. No dia 12, o Museu de Arte da

9 - No Salão da Reitoria da UFBA quando da inauguração do I Simpósio Internacional de Estudos sobre Jorge Amado — Um Grapiúna no País do Carnaval — Germano Tabacof, embaixador Manuel de La Sota, governador Antônio Carlos Magalhães, Jorge Amado, Sérgio Paulo Rouanet, Eduardo Portella

10 - Homenagem da Academia de Letras da Bahia — Germano Tabacof, Antônio Houaiss, Jorge Amado, Cláudio Veiga, Arcebispo D. Lucas Moreira Neves, Sérgio Paulo Rouanet, senador Luiz Vianna Neto.

11 - Uma das mesas do I Simpósio. Fernando da Rocha Peres, Domicio Proença Filho, Florentina Souza e Edilene Mattos.



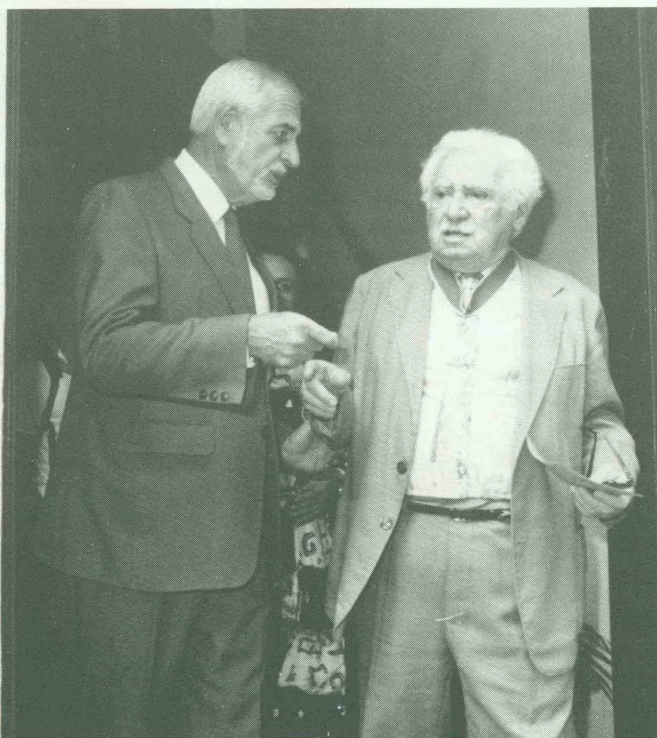
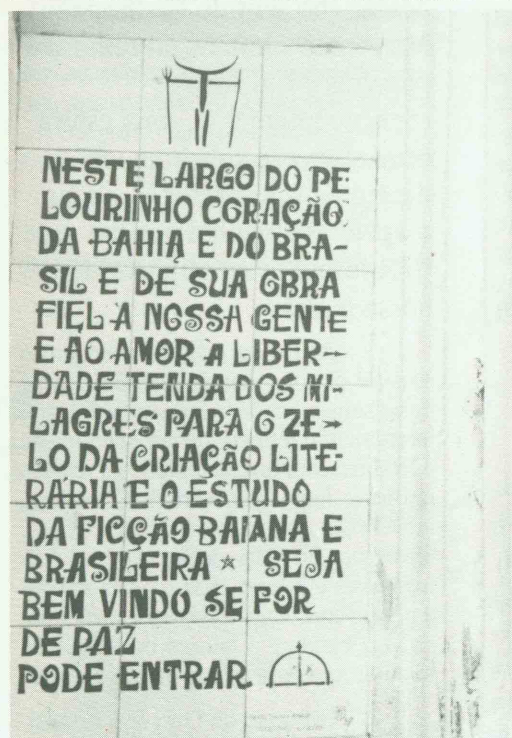
12

Bahia abriu suas portas para a exposição **Jorge Amado e as Artes Plásticas**, composta por mais de 100 trabalhos de artistas como Pancetti, Scliar, Mário Cravo, Calasans Neto, Floriano Teixeira, entre tantos outros que traduziram o imaginário de Amado. No dia 13, o escritor recebeu cumprimentos durante a cerimônia **Ilê Iaomi Axé Iamassê**, realizada no Terreiro do Gantois. A Sala Walter da Silveira, localizada na Biblioteca dos Barris, durante toda a semana exibiu filmes baseados no autor e sua obra: **A Casa do Rio Vermelho**, de David Neves e Fernando Sabino, **Jorge Amado no Cinema**, de Glauber Rocha, e **Dona Flor e Seus Dois Maridos**, de Bruno Barreto.

Em Paris, Jorge Amado permanece como destaque. A exposição **Jorge Amado, Escritor da Bahia**, no Centro Georges Pompidou, é um apanhado da obra, do homem e do meio onde frutificaram os seus famosos romances, traduzidos em mais de 40 idiomas. Inúmeras peças de arte e fotografias integram a mostra, inaugurada no dia 15 de dezembro e que contou com a presença da diretora executiva da Casa de Jorge Amado, Myriam Fraga.



13



14

12 - Exposição Jorge Amado e as Artes Plásticas no Museu de Arte da Bahia

13 - Jorge Amado entre mãe Stella do Axé Opô Afonjá e mãe Cleusa do Gantois

14 - Jorge Amado e Germano Tabacof, presidente da FCJA, na entrada do prédio da instituição.

TRISTE no íntimo de

Triste Bahia! oh quão dessemelhante
Está e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado
Rica te vi, eu já tu a mim abundante
Triste Bahia! oh quão dessemelhante
A ti troucou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrado
A mim me vem trocando, e tem trocado,
Tanto negócio e tanto negociante

Triste Bahia! oh quão dessemelhante, triste...
Pastinha já foi à África
Pastinha já foi à África
Pr'a mostrar capoeira do Brasil

Eu já vivo tão cansado de viver aqui na terra
Minha mãe eu vou pr'a lua
eu mais a minha mulher
vamos fazer um ranchinho
todo feito de sapé
Minha mãe eu vou pr'a lua
e seja o que Deus quiser

Triste Bahia! oh quão dessemelhante
ê ê galo cantou
ê galo cantou camará
ê cocorocô, ê cocorocô camará
ê, vamo-nos embora, ê vamos-nos embora camará
ê, vamo-nos embora, ê pelo mundo afora camará
ê, triste Bahia, ê triste Bahia camará

Bandeira branca enfiada em pau forte
afoxé lei, lei, leô

Bandeira branca, bandeira branca enfiada em pau forte

O vapor de Cachoeira não navega mais no mar
Triste Recôncavo! oh quão dessemelhante
Maria pé no mato é hora, arriba a saia e vamo-nos embora
Pé dentro, pé fora, quem tiver pé pequeno vai embora

Oh virgem mãe puríssima
Bandeira branca enfiada em pau forte
Trago no peito a estrela do norte
Bandeira branca enfiada em pau forte

TRISTE BAHIA

(Caetano Veloso - Gregório de Mattos)

Estamos diante de um paradoxo: escrever sobre uma canção. Canção é essencialmente para se ouvir. A força de sua eficácia está no momento de sua relação com o ouvinte, que nos envolve num efeito amoroso, erótico, de **prazer** (no sentido barthesiano). Mas então estamos no reino das palavras e dos sons e, conseqüentemente, uma esfera semântica nos solicita a um desejo de interpretar — e aqui o apelo ao racional nos faz transformá-la no objetivo de nossa **fruição**.

Ao buscar decifrar a semântica musical de uma canção que penetra na nossa sensibilidade, necessitamos de um instrumental teórico, de um percurso de decodificação, fundamentado na relação música e linguagem verbal. Consideramos **Triste Bahia**¹, de Caetano Veloso, um espaço privilegiado dessa relação entre poesia e música. Faz soar na música a poesia confinada à escrita e, pela poesia, faz emergir a música de expressão popular, que fora calada pelo progresso.

O soneto de Gregório de Mattos **À cidade da Bahia**², recriado na canção de Caetano, **Triste Bahia**, é a matriz referencial do objeto da enunciação — a cidade — e confere o tom nostálgico que desloca o referencial mítico de exaltação e beleza como valores inerentes à cidade. Temos envolvidos na enunciação dois pólos que se entrelaçam: o sujeito que olha e o objeto olhado, convergindo para uma única realidade. Ao tomar como referência um poema satírico, distanciando no tempo e distante da temática das canções populares de louvação

BAHIA: uma cidade quem sabe da alegria?

à Bahia, o sujeito apropria-se de um elemento detonador de um sentido já dado: a nostalgia face à descaracterização de seu espaço exterior e interior.

O poema de Gregório de Mattos, apesar de deslocado de seu contexto social, traz no seu bojo um traço característico de sua origem: o elemento de crise a nível sócio-político e a nível estético. Aquele momento histórico do Brasil Colônia é definido por uma crise na economia açucareira e nos proprietários rurais, que se opunham à ascensão de uma rica burguesia de negociantes portugueses, representantes da opressão lusitana.

A crise social tem reflexos imediatos na crise individual que se aguçava quando se trata de um poeta, pelo cará-

ter intenso de sua percepção e, no caso de Gregório de Mattos, pelo seu crivo crítico decorrente de uma espécie de arena de conflitos diversos no seu interior: existenciais, culturais, sociais e estéticos. A sua opção pela sátira permite-lhe representar o aspecto dual dessa sociedade, que polariza o homem-douto, bem-nascido, constituinte de uma **sociedade normal**, aos arrivistas detentores do poder econômico e do prestígio, compondo uma **sociedade absurda**⁴. Cabe ao poeta refugiar-se no espaço da poesia como "única possibilidade de salvação" e opor ambas as feições da sociedade como **absurdas**, confrontando uma com a outra. Assim como a comercialização é absurda para o bacharel, a realidade inútil de suas leis e culturas configura-se absurda para a sociedade instalada e "real" da Bahia mercante⁵.

A crise estética é um tanto mais complexa do que iremos registrar, para não nos distanciarmos do objetivo precípuo de **olhar** a canção. O Barroco é um momento fértil na história da arte e isso decorre em parte do **vazio** provocado por uma crise religiosa e existencial, que marca esse período com o traço da **ruptura** e do **abismo**, que não encontra a solidez do fundamento existencial e estético da Idade Média. Instala-se a carência, a ausência de uma finalidade pré-estabelecida, o pêndulo oscila entre o **racional** e a **fé**, entre as maravilhas desvendadas pelo conhecimento humano, numa crescente visão laica do mundo com sou aceno à **aventura** científica, e a **segurança** e estabilidade da visão cristã, pré-fixada. Entre o céu e a terra sofre o espírito humano em busca de lucidez. Em termos estéticos há uma repercussão enorme dessa indefinição do ser barroco, dessa natureza hamletiana que ganha dimensão universal e se postula como inerente à própria condição humana.

Desse tecido, retiramos um fio: é da situação de **carência** que se alimenta a obra de arte e não de plenitude e satisfação, assim como a música necessita do silêncio. É imprescindível, porém, que se tenha acesso a zonas de beleza e silêncio. A obra de arte é uma tentativa de construir, de tecer com fios da vivência uma realidade outra, imaginária, em que o sujeito resvala para um plano de ser na linguagem.

Triste Bahia pode ser lido como um poema-canção, no qual se entrecru-

Triste Bahia! ó quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.

A ti trocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrado,
A mim foi-me trocando, e tem trocado,
Tanto negócio e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sagaz Brichote.

Oh se quisera Deus, que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote!

À CIDADE DA BAHIA
(Gregório de Mattos)

NOTAS

1. VELOSO, Caetano. *Triste Bahia*, In: Transa 6349026, Philips, 1972.
2. MATTOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik, S.P. Cultrix, 1978 p. 40. O soneto está transcrito

zam um perfil de uma cidade e o sentimento de um sujeito, que se ampliam na dimensão de um país e na expressão lírica do sujeito poético. Do olhar barroco, abismal, **desvitalizador** dos objetos, que faz configurar a história como **ruína**⁶, inscreve-se o olhar da lírica moderna, fragmentado, expressivo de um segundo momento intensivo de crise, de um mundo sem fundamento mítico-religioso. sem padrão estético fixo, da arte profanizada pela técnica, desconforto da incessante mudança dos referenciais, da oscilação do sentido. Ao desencanto barroco corresponde na história moderna a desmitificação da ciência como detentora da verdade. O **vazio**, o **caos** da literatura moderna é ausência de esteio seguro e, todavia, é opção pela experiência, pela liberdade, com a marca decisiva de auto-consciência, de incursão pelo território da linguagem, época de acentuado exercício de metapoesia, de metacação. Não mais a imagem refletida no espelho, ou do liso lago que reflete o céu, mas o remexer profundo e emersão do lodo a refletir especularmente uma galeria de faces e facetas, dessemelhantes.

Embora composição posterior ao movimento tropicalista (stricto sensu), **Triste Bahia** situa-se ainda numa área de sua influência, apresentando-se como herdeira desse filão da MPB, notadamente no que se refere ao processo de construção de bricolagem. Juntando resíduos, estilhaços retidos na sua memória, do folclore baiano, de herança afro, dos benditos, das cantigas populares — ecos da infância e da história do povo — Caetano os integra, costurando ao pano de fundo que é o poema de Gregório de Mattos, aí funcionando como mote/refrão.

A canção estrutura-se parodisticamente, remetendo um referencial a outro: um poema a outro poema, a Bahia ao Recôncavo, a capoeira ao candomblé, aos hinos religiosos, ao samba-de-roda, às cantigas de roda e outras ressonâncias. Inicialmente o soneto de G. de Mattos é uma paródia do soneto lírico do poeta barroco português Francisco Rodrigues Lobo⁷, o qual se refere ao Tejo e ao seu sentimento pelo rio, que ele contempla, e vê **diferente**, pois perdeu sua conformação normal, devido a uma enchente, e a transformação do sujeito poético pelo sofrimento. O emprego do v. **trocar** e jogo dos actantes tu/eu e seus efeitos similares são indicativos retomados pelo poeta brasileiro, operando todavia a mudança parodística do tom lírico para satírico. Na can-

ção de Caetano, paródia da paródia, prevalece um tom nostálgico e crítico que faz oscilar entre a sátira e a lírica, confundindo inicialmente o ouvinte entre a **dessemelhança**, marca do negativo da cidade, que ganha feição marcantil, e a **semelhança**, que se apóia na recuperação de seus arquétipos que se afirmam como traço positivo. Se há um tom guerreiro, de denúncia do sujeito e da cidade, se a tensão musical inicial do ritmo lento distende o **arco**, o conjunto da canção que avança em rapidez e intensidade musical dilui o **arco em lira**, em canto que subsiste nas raízes do que se configura como Bahia.

Na tônica do **dessemelhante**, palavra usada por G. Mattos, parodiando o **diferente** de Rodrigues Lobo, Caetano estabelece um jogo com **semelhante**, não pronunciado como vocábulo, mas afirmado como o que é o espaço privilegiado da música. O ritmo da Bahia impõe-se, apesar das **disjunções** operadas na cidade e no sujeito pelo circuito profano da troca, do comércio, leia-se também do “progresso capitalista”, defesa de interesses e situação política do país, que transmudam um antigo estado benéfico em estado atual descaracterizado. Pelo ritmo que cresce na música, a cidade recupera sua semelhança, sua riqueza, seu “espaço territorializado”⁸, já em outra dimensão.

Na canção há primeiramente um movimento de **desterritorialização**⁹ do espaço sacralizado da Bahia, de caráter em-

blemático, de objetos representativos, fetichizados na música popular. Face à matriz mais próxima de Caymmi, na qual a Bahia é decantada em elementos de louvação, o triste Bahia de Caetano opera um deslocamento, um **descentramento** desses traços folclorizados e esvaziados pela repetição, conseguindo introduzir um elemento de consciência crítica, de enfrentamento da face **real** da cidade, como qualquer cidade do país, daquele momento histórico, não dissociada, portanto, do todo político, social, da nostalgia do cidadão brasileiro ante um regime ditatorial, com seus ídolos e intelectuais de esquerda exilados na Europa. Retornando aos poucos, o sentimento que invade cada um é de reencontro com sua origem, sua raiz, e desencanto face à opressão política e social. **Triste Bahia**, apesar de ser elemento de correspondência ao “aceno-homenagem”¹⁰, feito a G. de Mattos por James Amado, por ocasião da edição de sua obra completa, é ainda um momento de **interseção** de um sujeito exilado e um país tomado pelo poder imposto. É acordar o arcaico barroco de nossa origem literária, filão permanente em nossa literatura (Cf. barroquismo da Tropicália), como traço significativo da complexidade da natureza de ser brasileiro, ser Brasil e ser Bahia, que subjaz à linearidade dos símbolos emblemáticos, prontos para turista ver.

As escolas de samba volta e meia desfilam com um enredo sendo Bahia, e há

(Francisco Rodrigues Lobo)

Fermoso Tejo, meu quão diferente
Te vejo e vi, me vês agora e viste:
Turvo te vejo a ti, tu a mi triste,
Claro te vi eu já, tu a mi contente

A ti foi-te trocando a grossa enchente
A quem teu largo campo não resiste;
A mim trocou-me a vista em que consiste
O meu viver contente ou descontente.

Já que somos no mal participantes,
Sejamo-lo no bem. Oh! quem me dera
Que fóramos em tudo semelhantes!

Mas lá virá a fresca primavera:
Tu tornarás a ser quem eras ti antes
Eu não sei se serei quem de antes era.

*milhões de músicas feitas sobre a Bahia e há todo um mistério, um mito e um folclore em torno da Bahia, porque a Bahia ficou sendo como uma raiz, como sendo um lugar... onde o Brasil é mais profundo, essa coisa toda. Por causa desses elementos e da mitificação que esses elementos receberam, não é?*¹¹

Ao desterritorializar a Bahia do **mito de raiz** ("Então a Bahia, no Brasil, tem feito um pouco esse papel de mito de raiz...")¹², a canção de Caetano a **territorializa** em outro plano, revitalizando suas raízes, encenando-as como elementos do inventário, do ideário popular que pulsam com força de vida e fertilizam o território da canção popular: samba-de-roda, capoeira, hinos religiosos, batidas de candomblé, etc... São dados que compõem sincrônica e diacronicamente o objeto anunciado: a Bahia, acentuando a diferença entre a alegria desse substrato dionisíaco, vivo da etnia baiana e a feição superficial, dessemelhante da cidade de então. Pela colagem e apropriação do bem comum popular, afirma seus códigos no ritmo da música que se acentua e dilui a idéia de tristeza. Ao tempo em que afirma a dessemelhança, retira do acervo, que é sua memória, os fragmentos culturais de um povo. Os diversos trechos dialogam entre si, não havendo conexão lógica imediata entre eles. As palavras e frases, aparentemente sem sentido porque retiradas do seu contexto, recuperam seu fio expressivo, significativo, no impulso musical que coordena todas as afirmações díspares. A busca da identidade do espaço geográfico, a terra natal, a origem, revela a busca da identidade do próprio sujeito, exposto a experiências fragmentárias. O canto de tristeza do poeta diante da realidade que se lhe apresenta estranha, impelle-o rumo à recuperação de suas raízes, para recompor um perfil familiar.

A primeira parte da canção, que corresponde aos quartetos do soneto de G. de Mattos, é marcada pela presença de dois actantes, numa relação de **simulacro** que estabelece a tensão musical e os indicadores da cena narrativa: um **eu**, sujeito **interlocutor**, como definido por Tatit¹³ e um **tu**, objeto de contemplação e reflexo do eu, a **cidade**, que desempenha

o papel de **interlocutário**. Para expressar o sentimento do **interlocutor**, o cantor estabelece uma "cumplicidade emocional"¹⁴ com o ouvinte, a qual se intensificará na 2ª parte da canção: *Eu já vivo tão cansado*. Promove-se um sentimento de solidariedade que faz perpassar um processo de persuasão passional¹⁵.

A tensão emotiva é desenvolvida pelo alongamento do **i** em **triste** (aspecto de interpretação que passionaliza a melodia), pela introdução da interjeição **Oh!**, e do advérbio de intensidade **quão**, elementos que dimensionam a natureza do olhar do sujeito ante o objeto contemplado, olhar similarmente dirigido a si. Através do jogo barroco de opostos, configura-se uma **disjunção** na situação temporal dos dois actantes, marcados figurativamente pelo **antes** e pelo **depois** (que é o **agora** da canção). Antes, estado da cidade, **rica** e do sujeito, **abundante**; depois, ambos dessemelhantes: **pobre** a cidade, **empenhado**, o sujeito (vocábulo que dá conotação de coisa ao sujeito e o aproxima mais da condição da cidade). A situação de ambos é explicada no segundo quarteto pela semântica do verbo **troc**ar, que remete ao contexto de Gregório de Mattos, de cidade trocada, vendida, feição modificada pela mercantilização, pelas relações de produção de compra e venda, que corrompem a cidade que tem sua **larga barra** aberta à entrada desse movimento descaracterizador, profanador. Essa expressão é significativa da aceitação da cidade e de seu aspecto físico, geográfico, com sua extensa costa marítima livre à entrada dos navios dos colonizadores dos tempos de **lá** (referencial do poema) e de **cá** (referencial da canção). O sujeito, tal qual a cidade, é **trocado** de sua condição de cidadão (ambos foram exilados) e de poeta, envolvidos no jogo do mercado. Há em Caetano uma consciência do aspecto mercadológico da canção. Nesse desequilíbrio inicial há um papel a ser desempenhado pelo sujeito da canção (o interlocutor): deverá resgatar da cidade, que embrionariamente identifica-se a seu próprio eu, a **semelhança** recalcada pela história econômica, política, social. A repetição do primeiro verso, *Triste Bahia, oh! quão dessemelhante*, como recurso tematizante na composição da canção, marca o ponto de partida e elemento de referência a tudo que será colado depois a essa imagem. No resgate a ser operado, o fio condutor da melodia tem papel decisivo: ele se imporrá, no sentido de diluir as disjunções

iniciais. O ser da cidade e o ser do sujeito são presentificados pela voz, que passa a ser a "instância decisiva de uma presença"¹⁶. No espaço da canção, a cidade reconstrói-se musicalmente, pela sublevação de seus arquétipos, entretecidos no canto da canção, num tecido complexo, variado, semelhante/dessemelhante, que é a Bahia. A Bahia **soa** através. Há uma instrumentalização do folclore musical e verbal, num barroquismo melódico, que se dá pela **emersão** do imaginário da Bahia na cultura moderna, brasileira. A supremacia da oralidade (que afina com a origem oral da poesia de G. de Mattos), re-estabelece a Bahia como mito de origem, território marcado pelos índices da musicalidade e ainda de uma origem iorubá, diferenciada dos negros do sul do país¹⁷. Trata-se, pois, de recuperar esse território, o qual a investida capitalista tende a desterritorializar, a homogeneizar em mercadoria, em medidas e pesos abstratos.

3. PRADO JR., Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. Apud WISNIK. Introdução, esboço biográfico. In: MATTOS, op. cit. nota 1, p. 14.
4. WISNIK retoma a definição da sátira de Northrop Frye como "a luta cômica de duas sociedades, uma normal e outra absurda". Op. cit. nota 2, p. 17.
5. WISNIK, op. cit. nota 2, p. 18.
6. BENJAMIN W. Origem do drama barroco alemão, S.P. Brasiliense, 1984.
7. LOBO, Francisco Rodrigues. *Poesias*, Seleção, prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira. Lisboa. Liv. Sá da Costa, 1940. (Col. de Clássicos Sá da Costa) p. 83. O poema está transcrito (Anexo 2).
8. Cf. notas de aula do Prof. José M. Wisnik. FLC-836 — Literatura Brasileira; Literatura e Música no Brasil-USP. São Paulo. Sem. I-89.
9. Terminologia de DELEUZE. In: ———— DELEUZE e GUATTARI. *O anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia*. R.J. Imago, — 1976.
10. CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2ª ed. rev. e aum. São Paulo, Perspectiva, 1974. (Debates 3), p. 342.
11. VELOSO, C. *Alegria, Alegria*: Uma caetanave organizada por Waly Salomão. R. Janeiro, Pedra Q. Ronca. (Entrevista a Ricardo Vespucci e Wilson Moherdevi, rev. BONDINHO — 31/3 a 13/4/72), p. 124.
12. Idem, p. 125.
13. TATIT, Luis, *A Canção: eficácia e encanto*. São Paulo, Atual, 1986. (Série Lendo).
14. Idem, p. 26.
15. Idem, p. 26.
16. Cf. WISNIK, cf. nota 8. Concepção fonocêntrica da língua, segundo ROUSSEAU.
17. Idem.

O substrato arcaico da Bahia, com o qual há uma identificação lírica do sujeito, o Barroco, o folclore, é apanhado nas diversas facetas de sua cultura, fazendo o pêndulo disjuntivo da dessemelhança tender para seu oposto, jogo que se faz flutuar em **ordem/desordem**, desordem da cidade **trocada**, ordem de seus códigos de origem restabelecidos.

A música dá corpo a uma feição própria da Bahia que é rica. O olhar e ouvido que a vê criticamente e a ouve amorosamente é o olhar/ouvido do poeta, distante e próximo, acompanhado de um gesto de aproximação amorosa e de distanciamento estético, crítico. O sujeito da canção se diacroniza, é sujeito da história, mediado por Gregório-Caetano. Um olhar matriz, satírico, irônico, porém amoroso, é apanhado no olhar moderno do leitor, ouvinte, poeta, cantor, que retira da inércia da escrita, uma dinâmica de reflexão sobre a Bahia, marcada pela crise, pela consciência poética do mundo.

Procederemos, em seguida, a uma análise das partes da canção, no intuito de poder integrar as diversas considerações genéricas à semântica da música e da letra.

A canção **Triste Bahia**, segundo os **processos de persuasão**¹⁸, oscila entre a **figurativização** e a **decantação**, entre fala e melodia, arco e lira. Poderíamos dizer que traduz Gregório em termos musicais, fazendo oscilar os pólos antitéticos do Barroco: razão e fé (fé aqui como instância do instintivo, do sensual). A **figura** contempla uma cultura mais lógica, ao se aproximar da estrutura analítica do discurso. A **decantação**, ritmo marcado pelo padrão melódico recorrente, contempla uma cultura mais instintiva (afro), de força dionisíaca, pelo predomínio da melodia.

A canção se desenvolve como uma estrutura tematizante, onde ocorre uma descrição de um objeto, uma decantação do tema da dessemelhança/semelhança da cidade. Essa tematização, no entanto, dá-se por **flashes**, colagem de fragmentos de dados já prontos, recordados de uma realidade sedimentada. O caráter fragmentário desses recortes configura-os como **cenas** isoladas, que têm como elemento articulador o fio melódico, compondo simultaneamente uma **enunciação**.

O primeiro verso de Gregório de Mattos, utilizado como **refrão/mote** se-

rá o ponto de apoio do **princípio de reiteração** na construção do **tema melódico**¹⁹. Dada a situação da cidade e do sujeito, descrita por opostos, localizamos na primeira parte (que corresponde aos quartetos, do soneto de Gregório, intermediados na canção pela repetição do primeiro verso) alguns **dêiticos**, indicativos do tempo, passado e presente, na flexão dos verbos (te vejo/te vi, trocou-te, me vem trocando) que enunciam a situação do sujeito/objeto antes e depois, expresso no jogo verbal de opostos e na melodia pelo jogo de tons ascendentes e descendentes, criando uma bipartição rítmica e melódica em cada verso. Em final de cada verso, o tom descendente é acentuado pela morfologia (uso de formas nominais e adjetivos: **empenhado**, **abundante**, **mercante**, **entrado**, etc.), que aproxima a música da fala e acompanha mimeticamente o tom asseverativo. A **instância enunciativa** do sujeito como **interlocutor** é evidenciada na terceira parte, pela presença dos **dêiticos**: **aqui na terra**, **prá lua**, e pela introdução de outro **interlocutário** que não a cidade — **minha mãe** —, dando um tom conversacional/confessional, que exige da melodia um esforço para acompanhar a extensão da fala: *Eu já vivo tão cansado de viver aqui na terra/Minha mãe eu vou prá lua, e seja o que Deus quiser*. Esse momento, situado no centro da canção é expressivo da exteriorização lírica do sujeito em voz própria, que tensiona o sentimento de **disjunção** com o mundo e desejo de partida, por onde perpassa uma nuance passional. Essa temática do desejo de partida irá percorrer, numa camada subjacente, o restante da canção (*vamo-nos embora*, em diversos contextos, *não navega mais no mar, vai embora*). Circulam ainda nesse trecho da canção outros temas líricos, como a presença do arquétipo do paraíso perdido, pelo estabelecimento de um lugar primitivo (**ranchinho de sapé**) na **lua**, símbolo arquetipal da mãe, o que prefigura apelo da voz materna, que irá ressoar como ressurgimento da terra natal: do Recôncavo na expressão do samba-de-roda e da cantiga de roda, e da Bahia em geral, pelo ritmo da capoeira e pela batida do candomblé.

O elemento estruturador da canção é a paródia, expressa na letra e na música, que se encaminha para a configuração de uma imagem alegórica da cidade. Do ponto de vista musical, a melodia da capoeira é base de toda a composição, sustentada pelo berimbau, com acompanhamento de violões, percussão e agôgô.

O primeiro som que se apresenta é um som do berimbau, e a partir dele desenvolve-se em toda primeira parte um ritmo lento, expressivo do gingado, da sensualidade e da malícia próprios da capoeira. Música e poema encontram-se em perfeita integração, uma vez que o poema representa a voz crítica de um sujeito que percebe as contradições do espaço que **decanta** (**Pobre te vejo/rica te vejo**) e que, em outra instância, são contradições do próprio sujeito; e o arranjo musical, que representa o gingado da capoeira, acentua maliciosamente esse posicionamento do sujeito. Capoeira, luta, jogo, apresenta um aspecto lúdico que é também do estilo barroco do texto parodiado. Para o destinatário/ouvinte, sugere-se a imagem de dois contendores que se contemplam, medem forças lentamente, para iniciarem a sua disputa.

A referência a Pastinha, um dos principais representantes da capoeira de Angola, é enunciativa de um elemento informativo que se encaixa nas mesmas notas anteriores e acompanha o tom descendente da fala. Nessa parte, porém, acelera-se o ritmo da capoeira e a partir de *Eu já vivo tão cansado...* e toda a terceira parte, modifica-se para o ritmo dos **pontos** de candomblé, acentuado pela ênfase no acompanhamento de atabaques. A quarta parte retoma a apropriação da capoeira, e o ritmo torna-se mais expressivo com a introdução de um trecho de música de capoeira: *“ê é galo cantou/ê galo cantou camará”*. O **galo** como signo da roda de capoeira é onomatopaicamente figurado na canção e remete como uma imagem caleidoscópica para diversos significados, de anúncio, de símbolo para cantor, do que dá o tom, faz o chamado dos camaradas. A palavra **camará**²⁰, redução de camarada (camarado se diz na capoeira) alia sua carga semântica à idéia de ajuntamento e união no chamado interjectivo ê, e verbal *vamo-nos embora, pelo mundo afora camará*. A idéia de algo dessituado, sem referencialidade imediata, tendo como baliza dois elementos universais: o **galo**, indicador de tempo, e o **mundo** indicador de espaço, é no entanto, marcado num ritmo regular e estimulante, ritmo que dilui a nostalgia inicial e começa a delinear o tom viril que irá se impor. Há ademais uma supremacia do **falo** que empresta virilidade à canção, acompanhando o ritmo erotizante. O traço viril é integrado pelos símbolos fálicos de **galo**, **pé**, e **pau** da bandeira, dito **pau forte**, e pelos signos masculinos do **afoxé**,

um ritmo e um bloco, composto de pessoas do sexo masculino. O samba-de-roda que ritima *pé dentro, pé fora, quem tiver pé pequeno vai embora*, joga com a referência simbólico-erótica de *falo/pé/pau*²¹. O verbo **enfiar**, indicativo do ato sexual afirma a virilidade do ritmo do candomblé, em contraste com a simbologia de pureza, associada a **puríssima** e **branca**.

No segmento seguinte ocorre uma mudança para o ritmo de **afoxé**, *Afoxé leí, leí, leô*, trazendo à cena outro ritmo de origem negra, a batida de afoxé, também um bloco de dança que sai no Carnaval, que é decantado com reforço sonoro de repetição *leí, leí, leô*. A bandeira é indicativa do santo do terreiro de candomblé, a branca é de Oxalá, santo de poder e crença mais difundido na Bahia, correspondente na Igreja Católica ao Sr. do Bonfim. A força do santo e virilidade expressam-se na idéia da bandeira estar enfiada em pau forte, enfatizando o poder e fortaleza do santo. A palavra **bandeira** é repetida diversas vezes, até ser diluída como articulação pela pulsação crescente do ritmo.

No penúltimo segmento, o Recôncavo é decantado através da operação parodística de inserção da cantiga de roda. *O vapor de Cachoeira não navega mais no mar*, cantiga que se refere ao navio Cachoeira e também à linha regular de navio que navegava antigamente até Cachoeira, no Recôncavo baiano, no tempo de alta da cultura açucareira. O verso é repetido insistentemente, expressando a **dessemelhança**, a diferença que o sujeito encontra no seu espaço e que, implicitamente, contém a nostalgia de um outro tempo, o de sua infância: Cachoeira, Santo Amaro, (*Triste Recôncavo*). Do ponto de vista afetivo, estranhamento do mesmo espaço num outro tempo. Do ponto de vista sócio-econômico, decadência de uma aristocracia açucareira. O samba-de-roda, típico também do Recôncavo, comparece em dois versos dessa modalidade de expressão cultural/musical: *Maria pé no mato é hora, arriba a saia e vamo-nos embora/Pé dentro, pé fora, quem tiver pé pequeno vai embora*. Nesse samba-de-roda de ritmo marcado e forte, repetido diversas vezes na interpretação de Caetano, há um envolvimento do corpo no dizer, expresso na metonímia do pé, para dentro e para fora da roda, e pelo gesto de *arribar a saia*, para seguir o caminho do mato. Há uma sexualidade emergente expressa pelo caráter libidinal

da cantiga. O apelo sedutor do ritmo reflete a sensualidade e alteridade de uma etnia que teve sua cidadania reprimida (os negros), tendo criado uma zona de proibição e de desejo em torno do mito da potencialidade sexual e do envolvimento erótico pela música. No sugestivo verso do samba-de-roda: *pé dentro, pé fora, quem tiver pé pequeno vai embora*, um tom viril se afirma pelo uso metonímico que expressa metaforicamente a inclusão/exclusão do indivíduo no circuito do samba, por um elemento seletivo, de ordem corporal, do baixo corporal²², que no entanto vem afirmar uma supremacia a nível cultural: estar dentro da roda é estar no ritmo, é ter o **pulso**, a virilidade.

A última parte inicia-se com um verso de hino religioso da Igreja Católica, retomando o arquétipo feminino da mãe, que é também da terra natal — Santo Amaro da Purificação, onde acontece, no dia da padroeira, uma festa sincrética com lavagem da igreja, hinos religiosos e rituais africanos de candomblé. O som agudo ganha intensividade na vogal *i*, que se desenvolve ascendentemente, denota respeito, solenidade e mimetiza interpretativamente a devoção passionnal dos fiéis na procissão. A mistura do verso do hino católico com o ritmo e a bandeira-símbolo do candomblé amarra o sincretismo religioso (e também cultural) que compõe o retrato singular da Bahia. *Puríssima e bandeira branca* encontram-se semanticamente, para em seguida serem profanadas pela imagem de *enfiada em pau forte*, de conotação erótica mas também de esteio seguro. Ironicamente questiona-se o sentido de pura e virgem. O ritmo segue num crescendo, velocidade que aumenta, toque dos atabaques que a intensifica, sugerindo a imagem de uma roda de candomblé, na qual os **santos** baixam, criando um clima de alucinação contagiante, até o verso final, após o qual a palavra **bandeira** é repetida incessantemente, até o encerramento, quando ouvimos **bandê**, com supremacia do ritmo, do canto, da lira.

A ressonância do sujeito que está falando no objeto falado estabelece uma relação passionnal que se cola à interpretação de Caetano. A última afirmação é uma retomada desse sujeito que, num tom afirmativo, positivo, da fala e da melodia, se reitera e afirma o elemento positivo da cidade que se dignifica outra vez, através da canção e da ação do sujeito. *Trago no peito a estrela do norte*, metáfora simbólica do **guia**, do que norteia, dá o rumo para o sul. Após descolorir a Bahia no **Triste Bahia**, traz as cores do positivo alhures apanhado pela melodia. O poeta-cantor e legítimo representante da cidade traz a marca emblemática no peito, a estrela, a luz, o brilho, a cor, repõe a **aura** da cidade e a re-inscreve na ordem do sagrado. Da possível alegria íntima da cidade, quem sabe?

18. TATIT, op. cit., nota 13, p.3.

"O êxito da comunicação depende de alguns processos de persuasão que a semiótica chama de 'sobremodalização'".

19. Idem, p.48.

20. CARNEIRO, Édison. *Capoeira*. Rio de Janeiro. MEC-FUNARTE, 1977, 2ª ed. p.13.

21. Em Salvador (Mercado Modelo, etc.) ocorre uma corrutela: "Pau dentro, pau fora..."

22. BAKTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo; HUCITEC, [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987. (Linguagem e Cultura).

"No seu aspecto **corporal** que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça) e o baixo pelos órgãos genitais: o ventre e o traseiro". p. 18-19.

Sou tanto e tão pouco que por vezes transbordo como
se toda água do mar fosse possível dentro de mim.
Lágrimas como ondas caem para dar vazão às tempestades
da alma.

Todos os sofrimentos da lua desaguam no peito estrelado,
que tenta se desvencilhar dos abismos produzindo estranhos
rios de águas paradas...

Tiraram as novas sementes, estou sobressaltada de velhas
lembranças.

Os olhos vermelhos desatam os nós da escuridão e as palavras
constroem o silêncio que me sustenta.

No limite da carne me permito ser sobra de portos fantasmas.
Transbordo, esvaindo sem controle como naufrago num mar que
nunca tem fim.

Meus olhos sabem tudo e estou próxima do inevitável.
Beijo o fim como se bem-vindo fosse e silencio-me por
castigo.

Ana Basbaum

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

E X U

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

U E C

Doutor Jorge e a receita da vida eterna.



► Só mesmo um gênio como o nosso Jorge Amado para criar tantos personagens imortais ► Tipos inesquecíveis, capazes de atravessar as fronteiras do tempo e dos continentes ► Eternos, mesmo quando morrem, renascem cheios de vida na memória de seus fiéis admiradores ►

Quem tem Jorge Amado tem mais Bahia.

Promédica 
Quem tem promédica tem mais saúde.



JUSTINO MARINHO

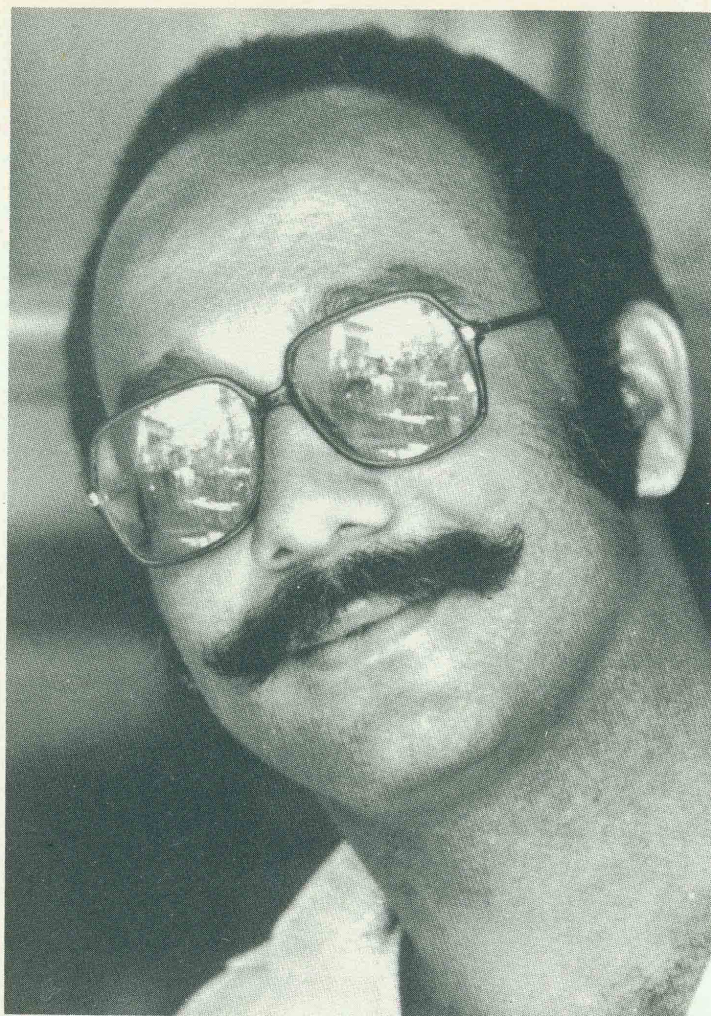


é preciso: é preciso claramente compreender eu e você no contexto desta arte. Exemplo: diante de nós temos um relógio e, óbvio, este marca horas. Olhamos. Vemos as horas. Tudo muito simples, corriqueiro. Algo que já não nos leva além da resposta — três e meia. Mas será que é assim tão tanto? E se no lugar da afirmação das horas, passamos a investigar o tempo — sucessão das horas? dos anos? dos dias? noção do presente? do passado? do futuro? aquilo que envolve o ser humano no trânsito de sóis e luas?

é preciso: é preciso compreendermo-nos claramente no contexto da arte de Justino Marinho, pois ela requer de mim e de você a simplicidade do olhar em suas cores suaves envolvidas pela valorização de um desenho envolvido por uma técnica mista-pastel, lápis aquarela, nanquim. E eu e você temos aí, às cinco em ponto da tarde, uma simples pergunta: que horas são? Mas é preciso compreender claramente o contexto desta arte de Justino Marinho ao nos vermos não apenas observadores, mas sujeitos ou objetos destes seus salões às cinco em ponto da tarde. Não há neste salão às cinco em ponto da tarde lugar para o realismo ingênuo de uma época — belle époque? — ou do ser humano — tema central —, mas sim a busca do tempo próprio, aquilo que em física significa tempo medido num referencial solidário com uma partícula.

é preciso: é preciso sempre dizer quem somos nós e a arte de Justino Marinho indaga e situa e desta relação com a inércia, resistência que todos os corpos materiais opõem a modificação de seu estado de movimento, afirma: a realidade — esta figura real — é ponto de referência para que todos nós com precisão compreendamos claramente o relógio da vida. é preciso.

Justino Marinho



Nasceu em Salvador, Bahia. Autodidata. Começou a desenhar com nanquim; aos poucos foi empregando a cor, e em seguida passou à utilização da colagem. Trabalha atualmente com técnica mista, usando o pastel, o lápis aquarela e a impressão, conseguindo assim texturas e cores de grande suavidade. Participou do LXXX Salão Nacional de Belas Artes (RJ), do IX Salão de Arte Contemporânea de Santo André (SP), do III Concurso Nacional de Artes Plásticas da Caixa Econômica do Estado de Goiás, do IV Salão Nacional de Artes Plásticas, da Exposição Artistas da Bahia (CE) e de outras exposições coletivas em Vitória da Conquista, Salvador, Rio de Janeiro e Joinville. Fez ainda várias exposições individuais em cidades do Brasil e do exterior — Barcelona, Madrid, Lisboa. Possui premiações em salões baianos.