

FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO

34



9 eventos: Feban Multissetorial/ Feban Internacional/ Feban Rural/ Ilha de Informática/ Salão de Serviços/ Feira de Pequenas Máquinas/ Mostra de Inventos/ Salão do Representante/ Salão do Consultor e mais a Rodada de Negócios Internacionais. 1 feira: 138 milhões de dólares em volume de negócios, 7.500 m² de área ocupada, 700 empresas expositoras e mais de 120.000 visitantes de todo o Brasil e do exterior*. Experimente. Não é de hoje que a Feban é uma receita de sucesso.



é disso que sua
empresa está
precisando



De 09 a 13 de abril de 1997 no Centro de Convenções da Bahia, das 16 às 22h.
Maiores informações pelos tels.: (071) 321-5744/320-4471 - fax: (071) 321-2741.

Quem guarda os caminhos da cidade do Salvador da Bahia é Exu, orixá dos mais importantes 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 tangido 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 cavaleiro 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

Coordenação Editorial: Claudius Portugal
Conselho Editorial: Myriam Fraga (Presidente)
Antonio Risério, Fernando da Rocha Peres,
Florisvaldo Matos, James Amado, Ildásio Tavares,
Evelina Hoisel, Jacques Salad, João Jorge Amado,
José Carlos Capinan, Wilson Lins.

Redação: Simone Ribeiro

Arte: Humberto Vellame

Impressão: Cartograph



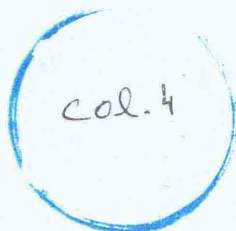
Exu é uma publicação trimestral da
Fundação Casa de Jorge Amado
Largo do Pelourinho, Salvador,
Bahia, Brasil CEP 40.025-280.
Tel.: (071) 321-0070 Fax (071) 321-0720

Os concertos 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,
Jerusa Pires Ferreira, Boris Schnaiderman,
Arnaldo Antunes (São Paulo), Afrânio Coutinho,
Antônio Torres, Eduardo Coutinho, Eduardo Portella, Sonia Coutinho,
Fernando Sabino, Bela Jozef (Rio de Janeiro),
Luis Turiba (Brasília), Nádia Gotlieb (Minas Gerais),
João de Jesus Paes Loureiro (Pará),
Marcus Acyolli (Pernambuco),
Sérgio de Castro Pinto (Paraíba), Janaina Amado (Goiás),
Antônio Holhefeldt, Armindo Trevisan, Danilo Ucha
Moacyr Scliar (Rio Grande do Sul), Haydée Jofre Barroso,
Rodolfo Alonso, José Maria Paolantino (Argentina),
Isabel Allende (Chile), Gustavo Bustamante (Colômbia),
Miguel Bustos Cerecedo (México), Gregory Rabassa,
John Dwyer, Nancy Baden, Richard O'Connell,
Tomas Colchie (Estados Unidos), Alice Raillard,
Frances Cornbes, Jean Orecchioni, Rene 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 leichicova (URSS), Jorge Alfama (Cabo Verde), Luandino Vieira (Angola), Osamu Kumasiro (Japão).

janeiro/março 1997

34



capa: EXU,
pintura
Caetano Dias

3
MYRIAM FRAGA
entrevista

8
BORIS SCHNAIDERMAN

13
RODOLFO ALONZO

14
JOÃO ANTÔNIO

18
CYRO DE MATTOS

21
INÉDITO
Paquito

22
MARIA NELIDA
SAMPAIO FERRAZ

28
JAIME SODRÉ

34
BAHIA POESIA
Florisvaldo Mattos
Antonio Risério
Fernando da Rocha Peres
Ruy Espinheira Filho
Myriam Fraga
Ildásio Tavares
Maria da Conceição Paranhos
Antonio Brasileiro
Claudius Portugal
José Carlos Capinan
Aninha Franco
Judith Grossmann

51
EXU DOCUMENTO
Benedito Nunes

52
ANTONIO ALBINO
CANELAS RUBIM

56
REPORTAGEM
Texto: Simone Ribeiro
Fotos: Adenor Gondim

60
INÉDITO
Cacilda Laborda

poster:
pintura de Siron Franco
texto: Claudius Portugal



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 (Carybé) • 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
 (Universidade Federal da Bahia) Fernando da Rocha Peres

Conselho Fiscal

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

Mantenedores

Dmeval da Costa Chaves Cia. Ltda
 Nacional Iguatemi Empreendimentos

Convênios

Secretaria da Cultura e Turismo do
 Governo 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
 Museu Carlos Costa Pinto

*Poesia é coisa
De mulheres.
Um serviço usual,
Reacender de
fogos.*, escreve em
“Ars Poetica”, poema
que abre o livro
Femina (1996, Prêmio
Copene de Cultura e
Arte/Fundação Casa de
Jorge Amado), uma
autora que vem, há
mais de 20 anos,
soprando o pó do
encanto e da fantasia
na literatura baiana.
Obra manejada com
esmero, como manda o figurino da perfeição, a
poesia de Myriam Fraga arde como chama, que
nasce da paixão, o mesmo combustível que alimenta
suas outras forma de vida. O trabalho, por exemplo.



Fotos: Adenor Gondim / Ilustrações de Calasans Neto

Myriam Fraga

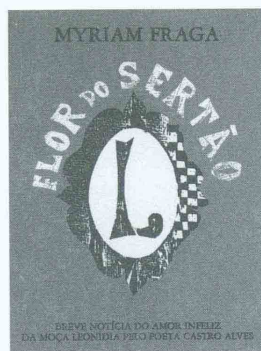
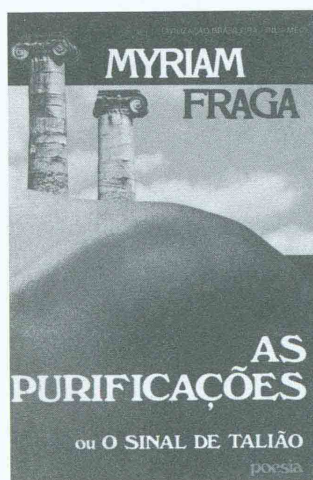
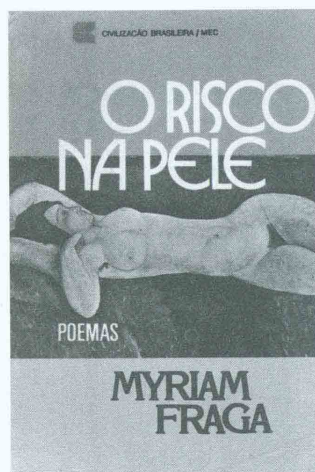
artesã do verso

Passados quase 10 anos de criação da Fundação Casa de Jorge Amado, instituição que dirige com zelo e dedicação quase integral, Myriam Fraga falou à **Exu**. Em foco, na conversa, da qual participaram os poetas Fernando da Rocha Peres e Claudius Portugal e a jornalista Simone Ribeiro, o exercício poético, os primeiros poemas, as influências literárias e algumas palavras sobre a Bahia de ontem e hoje. Myriam se revela uma artesã do verso,

alguém que tece os fios da poesia com paciência, técnica e desconfiança, sempre em busca da forma exata e da palavra mais fiel. Ofício que tão bem soube administrar paralelamente aos papéis de mãe, dona de casa, mulher que trabalha fora e, agora, avó de três meninas.

Na entrevista, a escritora revolve a infância embalada pelos livros de Monteiro Lobato; a juventude que encontrou nos poetas modernos, a exemplo de Drummond e Bandeira, uma página para se demorar; a Salvador que conheceu através do pai e aprendeu a amar e cantar em verso. Baiana de Salvador, a autora de **Marinhas** (1964), **Sesmaria** (1969),

O Livro dos Adynata (1973),
A Ilha (1975),
O Risco na Pele e
A Cidade (1979),
As Purificações ou
O Sinal de Talião (1981),
A Lenda do Pássaro que
Roubou o Fogo (1983) e
Os Deuses Lares (1991),
dentre outros livros,
conta que um de seus maiores
desejos foi aprender a ler,
que gosta de sonhar dormindo e
com os olhos bem abertos.
Admiradora de Marcel Proust,
Ezra Pound e Cortázar,
ela também confessa uma
paixão: Caetano Veloso,
que enaltece como “mestre”.



—EXU Myriam, você faz poesia, poesia de excepcional qualidade. Como se revela pra você o exercício poético, ou a cozedura poética?

Um processo bastante trabalhado. Não sou daqueles intuitivos, não. Trabalho muito o meu texto, às vezes até de uma maneira neurotizante. Escrevo, reescrevo. Até numa nota de jornal, redijo, corto, enfim. Gosto muito de um verso de Fernando Pessoa: *o que em mim sente está pensando*. Quando estou escrevendo, é uma coisa quase mágica, são coisas que vêm à tona. Mas existe um outro lado que escolhe, que depois lê. Acho muito bom retomar um texto guardado na gaveta depois de uns dias. Um poema, pra mim, é um objeto de extrema delicadeza, de extremo cuidado. Uma palavra a mais, uma pausa, pode desmoronar tudo. O poema é um edifício de cristal.

—EXU Como você despertou para a literatura e o que influenciou nisso o fato de ter duas amigas, uma inclusive prima, Jerusa Pires Ferreira, e Sonia Coutinho, que também viraram escritoras? Como foi este jogo numa Bahia em que mulher não costumava escrever? Não me lembro do meu despertar para a literatura, mas desde que me entendo por gente eu estava com um livro na mão: Juca e Chico, Sianinha Maricota... Tinha um livro chamado Lunalba e sua Madrinha, que eu daria tudo pra ter de volta. É a história de uma menininha que a Lua vinha buscar, uma coisa muito suave. E acho que



uma das coisas que mais desejei na vida foi aprender a ler. Eu vivia perto dos adultos, dos meus pais, da babá, pedindo pra ler histórias pra mim e nem sempre eles estavam dispostos, o que me deixava muito frustrada. Fui alfabetizada com seis anos. No momento que comecei a ler, não parei mais. Na minha família, havia meu pai, que era um homem culto e muito ligado à literatura. Tinha uma biblioteca boa e sensibilidade para a poesia. Com relação às minhas amigadas, é curioso, porque Jerusa foi a pessoa com quem mais briguei na infância. Somos primas e não podíamos ficar juntas, porque era pancadaria mesmo. Mas aos 14 anos, um dia, no colégio, durante uma aula vaga, estava com um livro de Castro Alves, e ela me perguntou *o que é isso aí?*. De repente, começamos a ler Castro Alves juntas e continuamos a ler juntas pelo resto da vida, até hoje. Sonia foi outra amizade que fiz através da literatura. Aliás, a maior parte dos meus amigos fiz através da literatura.

—EXU Myriam, você tem um livro que é um poema sobre Salvador. Gostaria que falasse sobre a sua relação, passada e presente, com esta cidade. Eu aprendi, também, a amar esta cidade

através de meu pai. Não é complexo de Édipo não, mas havia realmente uma relação profunda entre nós. Tive sorte de ter uma pessoa que me levasse a descobrir estes caminhos e ele gostava de me trazer a esta parte antiga de Salvador. Soledade, Barbalho, Santo Antônio Além do Carmo. Naquela época, também, nos anos 50, as famílias levavam as pessoas que chegavam de fora pra conhecer a cidade, as igrejas. Era um hábito lá em casa e eu ia junto, aprendendo. A paisagem urbana sempre me interessou. O mar também exerce em mim um fascínio muito grande. Tenho um amor por esta cidade meio esquisito... Um misto de atração e repulsa. Por um lado a pobreza extrema, por outro uma beleza tão exuberante que chega a ser cruel. Ela tem um poder que vem de dentro, talvez devesse dizer espírito, ou alma. Tem fascínio que cega e que pode ser perigoso. Porque eu também reajo a uma certa coisa açucarada demais, meio gordurosa que ela às vezes tem e impregna as pessoas. Uma espécie de lassidão...

— **EXU** Jorge Amado fala do óleo...

É! Jorge Amado fala *escorre o mistério sobre a cidade como um óleo...* Este óleo às vezes realmente me aborrece. Torna as coisas escorregadias. É meio paralisante. Mas esta coisa tem melhorado. Houve momentos de eu me sentir meio prisioneira desta cidade, de achar que somente nos grandes centros é que se poderia fazer alguma coisa. Mas atrás dessa miragem do Sul, muita gente foi e voltou.

— **EXU** O que representa para você o novo Pelourinho? Já existe até um movimento cultural chamado de “NeoPelô”...

Eu me acostumei, desde cedo, a ver o Pelourinho como uma coisa de arte, como um monumento arquitetônico. Quando a Fundação veio pra cá, era um lugar marcado pelo estigma da margi-

nalidade, embora isso fosse em parte fabricado pelos meios de comunicação. Segundo levantamentos conseguidos pelo IPAC, os índices de marginalidade aqui, na época, eram os menores da cidade. Havia, realmente, uma degradação física impressionante. As ruas eram tomadas pelo lixo. Várias vezes vi porcos andando, galinhas, carneiros. Era um gueto mesmo. Eu não imagino outra reforma que não fosse como esta, na raça. Ou fazia de qualquer maneira ou acabava. Mas odeio esse nome, “Pelô”, e “NeoPelô”, então, é um horror. Pelourinho...

— **EXU** Myriam Fraga dona de casa; Myriam Fraga, hoje, avó. Como, de um certo modo, você pôde se multiplicar, inclusive como poetisa, tendo os encargos que sempre teve e fazendo uma literatura de qualidade inquestionável?

Bom, os encargos, todo mundo tem. Ser dona de casa é um papel mais ou menos imposto pela sociedade e contra o qual me rebelei muito no começo. Não sou aquela dona de casa com paninho na mão vendo se tá tudo arrumado mas consegui criar uma família unida e feliz. Graças a Deus, tive sempre ao redor de mim pessoas que me ajudaram, como minha mãe. Tive quatro filhos e ela realmente era uma mão na roda. Eu, por exemplo, não sou isso para os meus filhos. Às vezes saio de manhã e só volto de noite. É difícil para uma mulher manter um equilíbrio doméstico e trabalhar fora ao mesmo tempo.

— **EXU** Mas, ao lado disso tudo, você encontrou um espaço de reclusão para fazer poesia. Como foi isso?

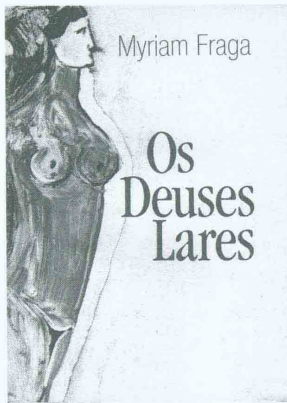
Esse espaço, eu criei. É um espaço interior pelo qual lutei muito. Eu me casei jovem, com 19 anos, e uma coisa que me incomodava a princípio era não ter um lugar assegurado, com silêncio, onde pudesse ficar sozinha com meus

livros. Além de ter que dar ordem pra empregada. Isso era muito chato... Hoje não tenho empregadas. Tenho pessoas que me acompanham há mais de trinta anos e que me ajudam dividindo os encargos de cuidar de uma casa. Eu não estava talvez preparada para enfrentar o cotidiano. Tem uma história engraçada. No primeiro aniversário do meu marido que passamos juntos, mandei comprar uma galinha para o almoço. Mas naquela época não se encontrava congeladinha como hoje, no supermercado. Veio um galo velho, vivo, que foi pra panela mas não amoleceu de jeito nenhum quase chorei quando aquele horror foi servido!

— **EXU** Myriam, quais as suas maiores influências em poesia?

Devo muito da minha formação a Monteiro Lobato. Essa minha paixão pela mitologia vem da leitura dele. Vivia com os livros de Monteiro Lobato, viajava com eles, lia, relia, sabia todos de cor. E livros de fadas, os irmãos Grimm... Andersen... Fui uma menina sozinha, filha única, e os livros





Myriam Fraga

Os Deuses Lares

foram sempre
minha maior
companhia. Não
sei dizer que
autores me
influenciaram em
poesia. Acho que
tudo que a gente
lê, tudo que se

admira deixa uma marca. Se
me perguntassem que poemas
eu gostaria de ter escrito eu
diria que **Os Cantos**, de Pound.

—**EXU** Ao começar a
escrever, quais os poetas que te
cercam, te dão uma atmosfera, ainda
que não sejam considerados os
melhores?

Primeiro, eu tinha poemas.

Um deles era “Pequenino
Morto”, de Vicente de
Carvalho, que eu adorava.

Meu pai lia pra mim.

Um poema até meio
esquisito pra se ler para uma
criança.

Eu chorava... No colégio, eu
declamava muito Castro
Alves, mas ainda não era uma
linguagem em que eu me
encontrava.

Aí descobri os modernos, aquelas
coisas de Drummond, que eu achei
muito próximas da vida.

Teve também Cecília Meirelles,
Jorge de Lima, Fernando Pessoa,
Mario Sá Carneiro. Será que
respondi à pergunta? Acho que
mudei o sentido...

—**EXU** Qual era o seu
comportamento como aluna?

Eu era muito comportada,
embora Jerusa achasse que eu
era sonsa. Mas não. As
professoras geralmente
gostavam de mim. Sempre
fui aquela menina
educadinha e acho que até
hoje passo isso. Só que,

de vez em quando,
tenho um outro lado
que aflora e que é
muito violento,
uma coisa de
rodar a
baiana,
de
perder
as
estribeiras.

E eu gosto
desse lado,
talvez até mais do
que o outro, porque acho
que ele me impulsiona a
fazer as coisas. Fui
sempre boa aluna
embora nunca
tivesse sido
primeira da
classe, essas
coisas.
Matérias
prediletas
história e
literatura é
claro.

—**EXU** Você
escrevia diários?

Não, só mais tarde, no
ginásio.

Mas tinha um caderno em
que colecionava quadrinhas
de Malba Tahan, desenhava
florzinhas. Comecei a fazer
copiosos diários com 15 anos.
Um dia os esqueci na varanda e
tomaram chuva. Derreteram
literalmente. Muitos anos depois
comecei a anotar em agendas. Fiz
isso por mais de dez anos e, de
repente, parei. Sem explicações.

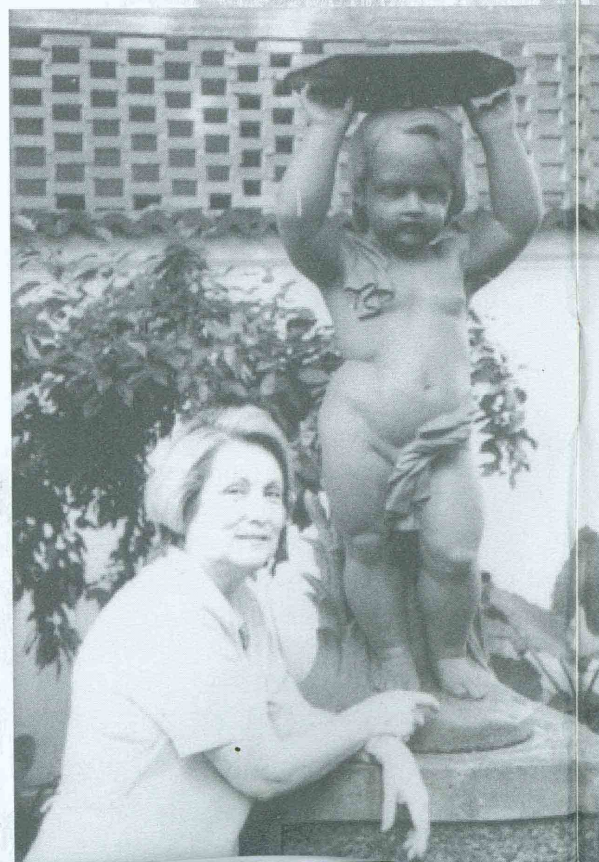
—**EXU** Você possui, em sua
obra, alguns temas prediletos,
como a cidade do Salvador, que
já foi citado. Mas tem também a
família, o universo feminino e os
mitos. Você vê mais algum?

Acho que meus temas são muito

mais intimistas e urbanos. Tenho
uma vivência relativa de interior,
do Recôncavo, mas que eu me
lembre nunca escrevi um poema
significativo sobre plantar, colher,
semear. Realmente, fico girando
dentro desse círculo que é a cidade
do Salvador, a família, e uma coisa
que eu acho que faz parte do
inconsciente coletivo: a viagem. Eu
sempre estou querendo ir a algum
lugar, mas não sei se vou ou não
vou. É a eterna divisão entre partir
e ficar, de ir descobrir as Índias ou
ficar no aconchego da família.
Acho que, no fundo, sempre fui
muito medrosa.

—**EXU** No início, sua
poesia era mais abstrata, no
sentido de se colocar assim meio
como espectadora. Nos últimos
tempos,

o cotidiano está bem mais
presente, seja como
linguagem, palavra concreta,
seja como tema. Saiu de uma
coisa mais etérea pra outra
mais de realidade. Como você vê
isso e em que sentido o



jornalismo modificou a sua poesia, já que a poesia não tem essa preocupação de se comunicar com o grande público?

No princípio, acho que me policiava muito por causa do preconceito em relação às mulheres que escreviam versos. A gente tinha muito medo de ser considerada “poetisa”, de ser acusada de um lirismo menor, etc. E eu tinha medo também de me descobrir... No fundo era insegurança mesmo.

—**EXU** Talvez a palavra seja “se expor”. Hoje você se expõe mais na sua poesia...

Na verdade, o poema é um *striptease* mental. É preciso aprender pra fazer. E no poema você não expõe só a pele do corpo, mas as vísceras! Acho que consegui superar os meus medos e me abrir um pouco mais. De certo modo, sinto que as pessoas gostam mais do que escrevo hoje. No princípio, havia um respeito excessivo. Talvez eu ficasse num hermetismo. O exercício do jornalismo é muito bom, porque obriga você a ser claro e direto. Agora, mais do que isso, o que me ajudou bastante a soltar minha escritura foi um trabalho que fiz durante três anos com Ernst Widmer, ao lado de Márcio Meirelles. Nesse tempo escrevemos um texto sobre Tiradentes. Íamos fazer uma ópera. Foi uma experiência fantástica para a minha aprendizagem. Uma verdadeira oficina em vários sentidos.

—**EXU** Vale observar que essa ópera existe. Não foi concluída porque Widmer morreu.

É, a parte de texto ficou praticamente pronta. Sempre falo com Márcio sobre a necessidade de publicá-lo. A música ficou inacabada mas pode-se montar.

—**EXU** O que representou pra você a vivência da Bahia de Edgard Santos — um tema muito em evidência, atualmente — e das Edições Macunaíma, da qual você é uma das donas?

Nos anos 50, eu participava mais desse movimento como espectadora.

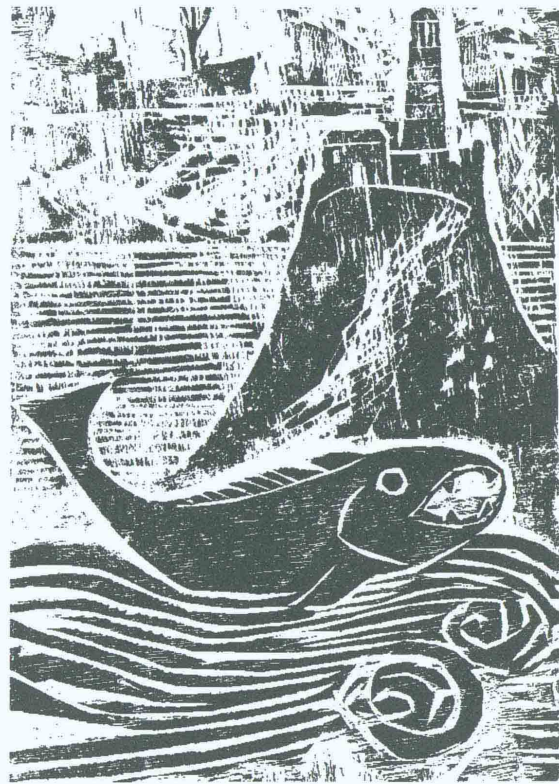
Completei o segundo grau e saí do colégio para me casar. Eu ficava um pouco na periferia, mas assistia às peças de teatro, aos concertos na Reitoria, frequentava as exposições de pintura. A minha geração de mulheres daria um estudo interessante... Foi uma geração esmagada, que saía de um processo de acomodamento para começar a questionar uma série de coisas. Muitas não aguentaram, suicidaram-se, enlouqueceram... Sonia Coutinho me levou até Calasans Neto, que eu já conhecia desde criança (aliás, ele era uma criança insuportável, terrível!).

Era vizinho de minha avó, mas depois o perdi de vista. Até que surgiu com Glauber. Glauber era aquele vulcão! Tudo em volta dele ficava iluminado. Os jornais que líamos na época e nos serviam como referencial eram o **Diário de Notícias**, em primeiro lugar, onde estava a jovem guarda literária de então (Florisvaldo Mattos trabalhava lá e publicou o meu primeiro poema),

e o **Jornal da Bahia**, que quando apareceu foi “o jornal”. Conheci Calasans e fizemos **Marinhas**, um livro que saiu em 64, teve uma boa receptividade de crítica e me levou a Jorge Amado. Aí comecei a escrever para jornal, publicar e criar uma patota. Com a revolução, aquele sentido de “centro” que tínhamos acabou. Depois que meus filhos cresceram, fui trabalhar na Fundação Cultural do Estado, fazendo uma carreira de administração cultural, até vir parar aqui. A Macunaíma é um capítulo à parte. Mereceria outra entrevista.

—**EXU** Quando se começa a escrever, existe mais ou menos uma noção de espaço de que “isso aqui é literatura”. Com a mudança dos tempos, esse “espaço” se tornou muito mais amplo. Como você vê esta mudança e sente a poesia nos dias de

7
EXU
hoje? A literatura brasileira, hoje em dia, não tem um poeta como Drummond ou João Cabral de Melo Neto. Acabaram-se os mestres? Será que acabou? Ou houve uma mudança de perspectiva? Imediatamente, me vem à cabeça Caetano. Ele teoriza, tem uma produção de altíssima qualidade. A letra de música pode ou não ser poema mas certamente configura um espaço de criação em que a palavra está presente.



—**EXU** O cinema, mesmo, tinha atores como Greta Garbo e Humphrey Bogart que eram considerados mitos. Na década de 60, isso mudou, ficando esse lugar com os diretores, a exemplo de Bunuel e Godard. Hoje em dia, é difícil se falar de uma escola. Na literatura, isso também aconteceu. Falta um espelho ou talvez esse espelho tenha se tornado muito largo?

É. Multiplicou-se de uma tal maneira que virou um labirinto de espelhos. Mas acho que a mídia tem um papel grande nisso. A força dessa poesia está muito na mão dos compositores populares e, pra mim, particularmente, Caetano é “um mestre”.

Arbitrio



9
NXU

No centenário do nascimento de Maiakóvski, ele está muito presente em nossa cultura. Versos seus aparecem na propaganda política (*Gente é pra brilhar* dizem certos pichamentos em véspera de eleição, aproveitando uma tradução de Augusto de Campos) ou até em camisetas, como *Antes morrer de vodka que de tédio*, uma tradução de Haroldo de Campos. O poeta russo repercutiu em nossa música popular em alguns de seus grandes momentos, inclusive naquele grito lancinante *Ressuscita-me!*, do poema "Sobre isso", grito dirigido a um cientista do futuro, e que Caetano captou com tanta força. A partir do trabalho que Augusto e Haroldo de Campos realizaram comigo, desde a década de 1960, e que aparece no livro de poemas de Maiakóvski publicado pela Perspectiva, ele entrou não só em nossa poesia, em nossa música popular, mas até em nossa vida cotidiana e em nossa linguagem de todos os dias.

Nos últimos anos, tive a satisfação de ver esse trabalho continuado por vários tradutores mais jovens de poesia, como Nelson Ascher, Trajano Vieira e Luiz Sampaio Zacchi, ora em trabalhos já publicados, ora em textos a sair em breve.

Mas pensemos um pouco em como ele nos aparece hoje em dia. Neste final de século, depois da queda do muro de Berlim e do esfacelamento da União Soviética, em meio aos destroços de uma era de ilusões, o vulto gigante de Maiakóvski nos surge com imponência e vibração.

Não é difícil acompanhá-lo em seus momentos de plenitude épica, naquela consonância com o momento histórico, na aceitação da reviravolta revolucionária como um acontecimento de dimensões cósmicas.

Troa na praça o tumulto!

Altivos píncaros-testas!

Águas de um novo dilúvio

lavando os confins da terra.

Esta sua voz tonitruante, ressoando no Brasil graças à tradução do poema "Nossa marcha" (1917) por Haroldo de Campos, atinge-nos facilmente.

O mesmo acontece com os versos gritados pelos atacantes do Palácio de Inverno, em 7 de novembro de 1917, desta vez transmitidos por Augusto de Campos:

Come ananás, mastiga perdiz.

Teu dia está prestes, burguês.

(*Iech ananássi. riábtchikov jui,*

Dienh thói posliédni prikhódit, di, burjui).

Há uma identificação imediata, apesar do distanciamento histórico.

Bem próximas, ainda, sentimos a sua briga com os burocratas e a sua afirmação dos valores da poesia.

Basta ler, neste sentido, a "Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas", traduzido por Augusto de Campos, onde ele diz que

a rima do poeta

é carícia

slogan

açoite

baioneta

e, diante das preocupações burocráticas de contabilizar o deve e o haver, atira na face do fiscal:

*A poesia
é como a lavra
do rádio,
um ano para cada grama.
Para extrair
uma palavra,
milhões de toneladas de matéria-prima.*

Está bem de acordo com o espírito de nosso tempo a sua atividade nos diferentes meios de comunicação, os seus cartazes, as peças de teatro e os filmes, as alocações pelo rádio e a preocupação constante com a transmissão oral, os cuidados com a relação entre palavra e imagem e com a própria disposição gráfica do poema no papel.

E ao mesmo tempo, era o poeta da transformação social. E justamente esse poeta pressentiu claramente o avanço do obscurantismo em nome da Revolução. Assim, já em 1928, proclamava:

*A república das artes
está em perigo mortal;
perigam a cor,
a palavra,
o som”.*

Esses pressentimentos encontraram sua expressão mais cabal na peça **O percevejo**, onde a vitória do comunismo é apresentada como a instauração de um mundo asséptico, virtuoso e caceta, sem canções nem fraquezas humanas.

Tudo isso só podia ter encontrado sua expressão depois de muita luta interior. Basta pensar em sua inscrição na RAPP (Associação Russa dos Escritores Proletários), pouco antes do suicídio, a mesma associação que se voltava contra a “arte de esquerda”, que Maiakóvski defendia com tamanho ardor. Um documento divulgado recentemente na Rússia mostra bem o seu sofrimento de seguidor fiel da linha do partido. A revista **Ogoniók** (Foguinho ou Luzinha) publicou umas reminiscências de um amigo próximo de Maiakóvski, o poeta Nicolai Assiéiev, numa conferência para estudantes do Instituto de Literatura A. M. Górkí, de Moscou, em 15 de novembro de 1939: ... *estávamos caminhando juntos pela Pietrovka em 1927, quando Maiakóvski de repente me disse: Kólia, e que tal se o Comitê Central baixar a seguinte ordem: escreva-se em versos iâmbicos? Eu lhe disse: Volóditchka, que fantasia absurda! O Comitê Central decretando a forma do verso? – Mas imagine você que um dia... – Eu não consigo imaginar isso. – Ora, será que te falta imaginação? Então, imagine o inconcebível. – Bem, eu não sei. Eu certamente não saberia, seria o meu fim. Calámo-nos e continuamos a caminhar. Eu não dei importância a isso, achei que era uma fantasia louca. Percorremos uns quarenta passos. Ele agitava a bengala, fumava e de repente disse: Pois eu vou escrever em verso iâmbico.*

O trágico deste diálogo está, principalmente, em que o poeta se diz pronto a aceitar as ordens absurdas, mas na realidade ele não conseguiu, a poesia era mais forte, e foi esta certamente uma das causas de seu suicídio. Mas Assiéiev realmente passou a escrever em tetrâmetros iâmbicos, recebendo por isso prêmios e honrarias. Aliás, entre os seus títulos de glória passou a figurar a amizade com Maiakóvski, depois que este saiu do ostracismo póstumo e foi proclamado, pelo próprio Stálin, poeta da Revolução. (No trecho há pouco citado, aparece uma exibição de intimidade, sobretudo quando ele se dirige a Maiakóvski pelo diminutivo muito carinhoso “Volóditchka”).

Este poeta que se suicidou em 1930, realmente nos fala com muita força e está muito presente. Mas, poderíamos dizer isso em relação a toda a sua obra? Claro que não. Ele era o primeiro a ver no objeto artístico algo perecível e que deveria ser reelaborado sempre. Numa discussão sobre teatro, em 1927, chegou a dizer que mesmo *as maiores obras de arte morrem com o decorrer do tempo, apodrecem e não podem destacar-se como fariam quando vivas*. Mas havia algo de paradoxal nesta sua atitude, pois no poema "A plenos pulmões" (com que força ele nos chega em português na tradução de Haroldo de Campos!) dirige-se aos *caros camaradas futuros* e se vê chegando, *através dos séculos*, à *Comuna distante*, e esta sua presença no porvir constitui preocupação que aparece em outros poemas também.

Realmente, como acreditar nesta hiper-valorização do efêmero, se ele foi capaz de escrever no poema que não posso deixar de dizer agora:

*Sei o pulso das palavras a sirene das palavras
Não as que se aplaudem do alto dos teatros
Mas as que arrancam os caixões da treva
e os põem a caminhar quadrúpedes de cedro
às vezes as relegam inauditas inéditas
Mas a palavra galopa com a cilha tensa
ressoa os séculos e os trens rastejam
para lambar as mãos calosas da poesia
Sei o pulso das palavras Parecem fumaça
Pétalas caídas sob o calcanhar da dança
Mas o homem com lábios alma carcaça*

Estes versos fazem parte dos fragmentos encontrados entre os papéis de Maiakóvski após o suicídio.

O primeiro verso no original se lê assim: *lá znáiu sílu slov iá znáiu slov nabát*, isto é, a sua sonoridade foi reproduzida admiravelmente em português por Augusto de Campos.

O mesmo poeta que viu o efêmero como inerente a toda criação poética diz conhecer *o pulso das palavras, a sirene das palavras*, que nos chega através do tempo.

Mas se vamos aos seus textos sem "espírito arqueológico", sem buscar neles informações factuais sobre a época, e procuramos lê-los como algo vivo, certas páginas, sem dúvida, têm de ser postas de lado: tinham explicitamente uma finalidade imediata e não nos dizem muito, sem a reconstituição do contexto histórico. Se fazemos, porém, o balanço da obra, estas páginas parecem surpreendentemente escassas. E alguns escritos de ocasião trazem a marca de uma elaboração formal muito requintada: a explicação se encontra em seus cadernos de apontamentos: ele preparava minuciosamente as possíveis soluções para textos futuros.

Vejamos, do ponto de vista do efêmero e do permanente, como soa hoje a peça **Mistério-Bufo**, *uma representação heróica, épica e satírica de nossa época*, segundo o poeta. Ela se destinava à comemoração do primeiro aniversário da Revolução de Outubro, mas houve uma segunda versão, encenada em 1921, e que me parece superior à primeira. Lendo esse texto, temos de recorrer às notas explicativas, muitos elementos factuais estão praticamente esquecidos e somente os especialistas em história da época os conhecem. Ora, tais notas, ali, parecem menos toleráveis que nas edições de obras da antigüidade clássica. Uma explicação sobre mitologia seria menos avessa à poesia do que uma informação sobre Lloyd George ou Clemenceau. Assim mesmo, o poema arrasta o leitor com o seu utopismo desbragado. E por mais que pareça estranho um final de peça onde os atores se põem de pé e cantam a "Internacional", acompanhados pela platéia, isto condiz com o tom épico do texto. Num preâmbulo à segunda variante, o poeta faz um apelo a *todos os que, no futuro, representarem, lerem ou imprimirem* essa obra, para que lhe modifiquem o conteúdo, tornando-o contemporâneo; mas, lendo-a sem as alterações exigidas, ela continua empolgando, com a sua intensidade e violência.

É verdade que, no Maiakóvski daqueles anos, temos muitas vezes uma violência de tempos ásperos, implacáveis, e à qual os acontecimentos dos últimos anos acrescentam um quê amargo. É o caso, entre outros, de uma pecinha de 1920, onde um magote de operários obriga um pope a deixar de lado rezas e ícones e ir trabalhar com a pá. Na “Ode à Revolução”, o poeta chega a exaltar os soldados que jogaram da ponte em Helsínki, a coronhadas, alguns almirantes grisalhos. Este maniqueísmo contrasta brutalmente com a sutileza e complexidade de um poema como “Os doze” de Aleksandr Blok, inspirado pelas mesmas circunstâncias históricas e marcado pela mesma rudeza dos tempos. E com frequência contrasta não menos ferozmente com a alta elaboração formal do próprio texto maiakovskiano (veja-se, neste sentido, o poema “Black & White”, traduzido por Augusto de Campos).

Mas o poeta parecia ter plena consciência dos perigos deste maniqueísmo, que aliás implicava num problema de linguagem poética e de eficácia, e em mais de uma passagem se refere a isso. Ao mesmo tempo, porém, faz questão de expressar sua dedicação integral aos ideais proclamados então pelo Partido. Assim, escreveu no poema que dedicou a Lênin, pouco após a morte deste:

*Toda a minha
força sonora de poeta
eu te entrego,
classe atacante.*

Esta dedicação à linha partidária levou-o então a glorificar a própria Tcheká, a polícia política do regime, e seu organizador, Dzerjinski, o mesmo cuja estátua se erguia diante do prédio do KGB e que foi derrubada por manifestantes, após o colapso da União Soviética.

Sem dúvida, alguns se cansam do fluxo retórico de Maiakóvski, de sua grandiloquência, embora de toque tão humano. Assim, Boris Pasternak, em seu **Ensaio autobiográfico**, mostra especial predileção pelos poemas anteriores à Revolução, e considera desprezível, inexistente, tudo o que ele escreveu a partir de 1918, com exceção de um documento imortal: “A plenos pulmões”. E o grande estudioso Angelo Maria Ripellino confessava, no prefácio à sua tradução italiana do poema a Lênin, estar cansado do *fragor de apoteose* e da *chuva de fogo verbal* que ali aparecem.

Podemos acompanhá-los? Parece-me que não. O tom franco e brutal do poeta, em minha leitura, soa mais alto. E o *fragor de apoteose* de muitos poemas políticos de Maiakóvski, dos seus grandes poemas políticos, parece-me o mesmo daquele *documento imortal*. Acho até difícil dizer o que não é poesia política nos versos posteriores à Revolução. O próprio lirismo aparece tocado pela tempestade política de nosso século. Que o diga, por exemplo, o extraordinário poema de amor que é “Carta a Tatiana Iákovleva”.

Em nossos tempos de tibiedade e desencanto, a voz forte do poeta traz a lembrança de uma necessidade de luta, em cujo sentido não acreditamos mais. E ao mesmo tempo, o mundo ao redor insiste em que o poeta estava com a razão, embora os responsáveis pelo combate enveredassem por um caminho absurdo e criminoso.

O seu suicídio, o seu *disparo lírico*, na expressão candente de Marina Tzvietáieva, continua a ressoar em nossos ouvidos. Falência de um momento, de uma etapa, ele não apaga o seu canto vigoroso e contudente.

Ultimo tango

en Rosario

*Guitarra, bandoneón
y despiadada música:
bajo la cruda luz,
dos rostros descarnados
chirrían con la espesa
danza de los suburbios.*

*Pero ya nadie baila.
Apenas unos viejos
intentan rescatar
— patética efusión —
los relumbres de antaño.*

*¿ Y adónde se quedaron
tanta pasión y fuego,
tanto ardor, tanto vuelo?*

*¿ Qué los hizo dejar
de ser y, antes, ser?
¿ El tango fue algún modo
("perdonen la tristeza")
o era esencia, sentido?*

*Las impares parejas
se rozan removiendo
música desapareja.*

*La juventud vivida
¿ permanece, resurge?
¿ inquieta, interminable,
hace de sus cenizas
un carnaval remoto,
un carnaval futuro?*

(28-12-1993)

Gauguin recuerda a Francia en Mururoa

¿ Te dejé por Tahití, triste madrastra,
para morir soñándote, pintando
tu nevada Bretaña? Al color libre
y salvaje huí, a adormecerme
en los senos cobrizos de Tehura,
al resplandor del tamarindo, lejos
de tus gendarmes. Pero estabas allí:
jueces, archivos, sables, mercaderes.
¿ Morí una vez, bien lejos tuyo, ajeno,
y he de verme morir en Mururoa?
¿ Volveré a ver morir lo que admiraba
por obra tuya nuevamente, madre
mortal? ¿ Qué puede un maorí, qué pueden
brujos sabios contra el hechizo blanco,
seco, ácido, letal, inexorable?
La dulce vida no será la misma.
¿ Libertad, igualdad, fraternidad?
La gracia huye espantada, suicidándose,
a arrojar en el mar. En sus abismos
que alguna vez creímos insondables.
Bajo el altar del atolón, el cáncer
de coral su misa negra extiende.
Francia, nodriza cruel, si quieres luz
cría vida. Si sueñas con abismos
que sean tus abismos, no los de otros,
sino en tu propio suelo. ¿ Te arrastrarás,
así, tú misma al muro? ¿ Ya ni en la paz
de los abismos crees, reina árida?

(21-9-1995)

L'arte povera

Apenas
la palabra.

A penas
la palabra apenas.

(7-3-1996)

Chega de malbaratar nos cafofos!

guns

Chega de bole-bole e de mariolar no guti-guti do brega!

E basta de poluição petroquímica.

Vou pra Ilha de Itaparica.

É de se ver, antes que acabe espetada de espigões.

JOÃO ANTÔNIO

A pele azeitonada, quase de índia, mulher resolvida, de decisões. Dety, do interior, cozinheira em pensões até o dia em que teve um sonho. Tocou-se, então, a um pai-de-santo em Cachoeira. Ele mandou montar o seu negócio. Aí, ela se estabeleceu com a mixaria, um restaurante caseiro em Ponta de Areia.

Vive. Lutou, e bem, para chegar onde está. Cumpre todas as obrigações de filha-de-santo.

Vem o marido, Flávio, que me passará aos egós. Estou recomendado por quatro obás, mas preciso sorte. Dando uma sorte e se forem com a minha cara, quem sabe me levam ao muito velho chefe do terreiro em Ponta de Areia. Depois, na continuação, passarei pelos seus filhos. Velho, muito, que dizem beirar os cem anos.

Talvez, assim, eu veja uma festa de eguns. Rara. No Sábado da Aleluia, enquanto no resto da boa terra os candomblés estarão batendo, e o Judas sendo malhado.

Na praia de Ponta de Areia, toda branca, uma lua alumia feito dia. Em sua casa, o oje me examina sem pressa, indireto, meio distante, olhando as roupas com uma calma desconhecida. Não diz sim, não diz não. Chama o seu grupo. Uma gente espadaúda, de cintura fina, bíceps saltados, queixo alto.

O oje dá uma decisão:

— Vaembora.

Em turma, uns dez. Homens e mulheres, sacolas de pano. Levamos farolete.

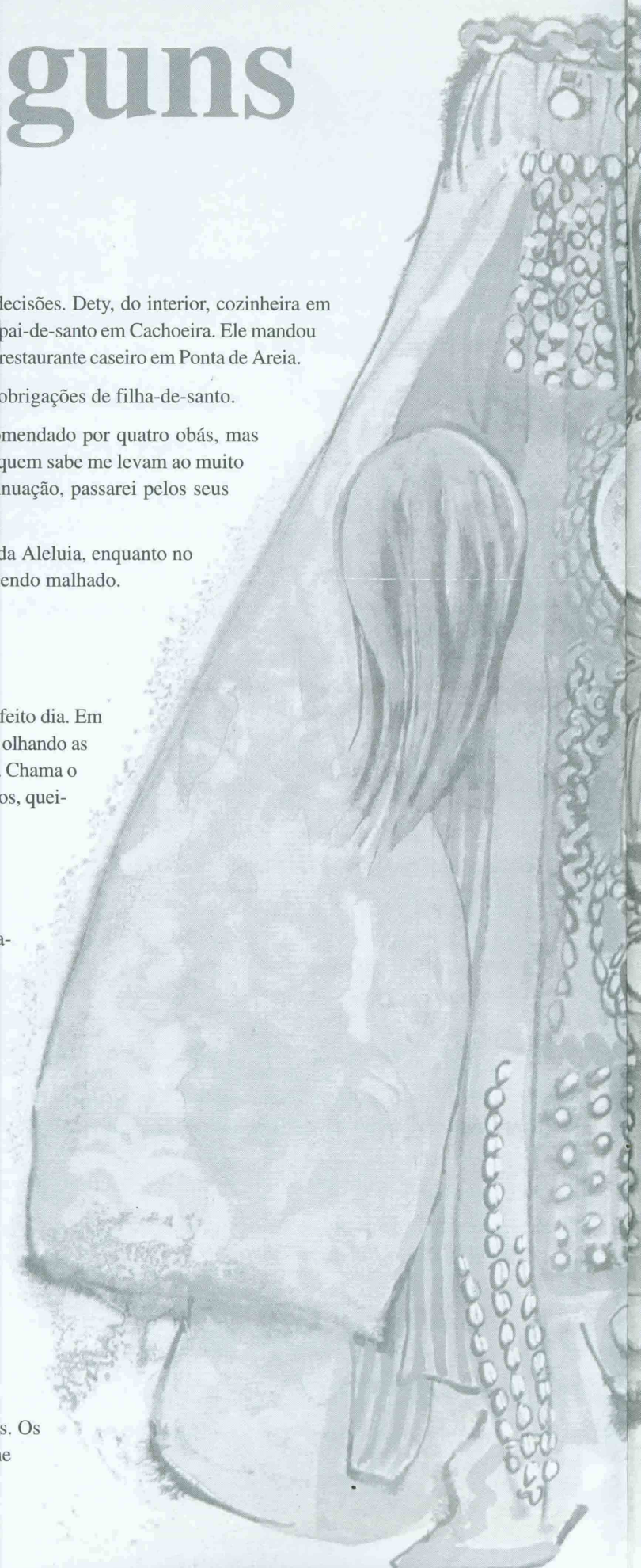
Acabamos a areia branca, começamos uma picada de piçarra, que o luar me deixa ver. Desembocamos na estradinha que sobe para o morro. Vai ser subida longa. O oje abre o farolete, à frente.

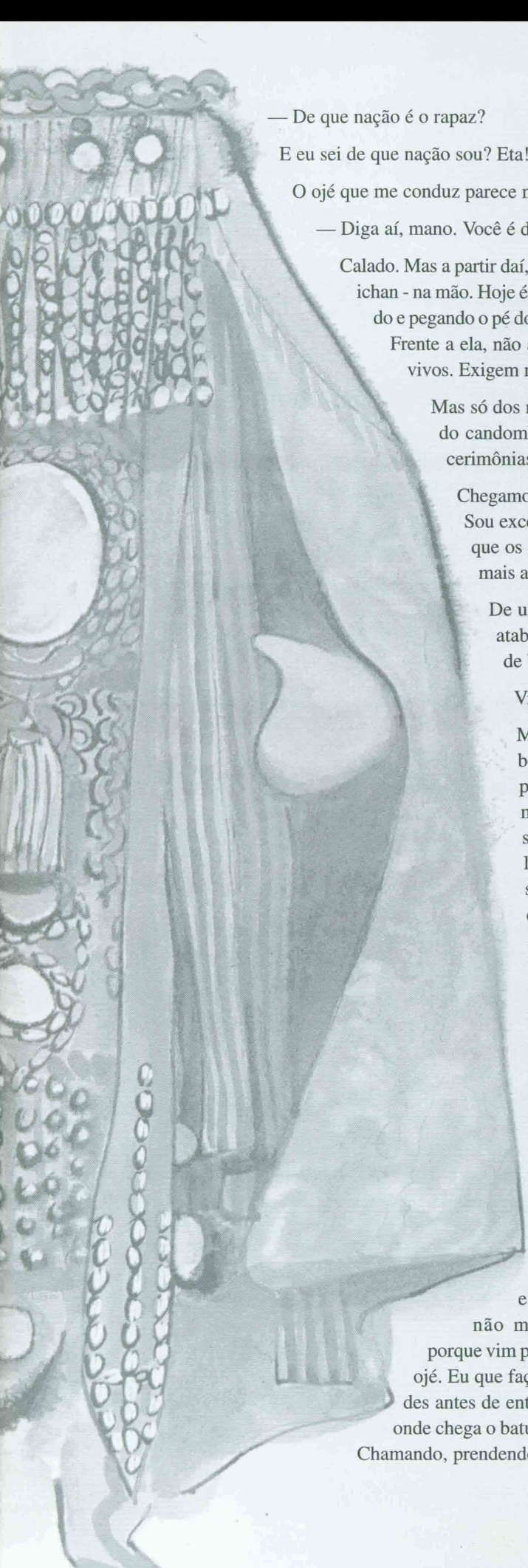
— Venha, compadre.

De onde tirou o compadre não sei. Mas já me alegra. Regulou. E ele tem na mão uma vara branca e comprida, de pau acabado de descascar, com certeza. Tira alguma coisa colorida da sacola e ajeita na cabeça. É um barrete magnífico. Todo vermelho, brilhante, com desenhos brancos e verdes.

A estrada começa a voltar e, lá na curva, dois vultos de homens enormes, com varas brancas, altas como eles, levadas como cajados.

O encontro é um abraço em que as cabeças se cruzam e os ombros também. Há um toque de leve na altura das clavículas. Os ojes falam em iorubá. Ignoram a minha presença e, depois, me olham. Querem saber, meigos mas firmes, já em português:





— De que nação é o rapaz?

E eu sei de que nação sou? Eta! Estou espetado, feito menino. Como saberei?

O ojé que me conduz parece me topar.

— Diga aí, mano. Você é do povo da umbanda, lá no Sul?

Calado. Mas a partir daí, sou tratado sem distância. O ojé marcha e me diz porque a vara branca - ichan - na mão. Hoje é noite de eguns; estão soltos e vão dançar. Ficam pelas matas aporrinhando e pegando o pé dos filhos de fé que ainda estão vivos. Mas egum respeita uma vara branca. Frente a ela, não avança. São misteriosos, cheios de capricho, teimosia e raiva contra os vivos. Exigem muita atenção, cantoria, candongas. Gostam, então.

Mas só dos mimos, não de quem os dá. Eles são os espíritos dos mortos. E para os do candomblé, mortos não cruzam bem com vivos. Ainda que os agradem com cerimônias candongadas, homenagens, abalés e muitos cantos bonitos.

Chegamos. É roça grande, toda cercada. Leva jeito de arraial, o quilombo vasto. Sou exceção e posso, com muita camaradagem, passar por oré. Inda assim, porque os da nação ketu me viram trazido pela mão de um ojé, um sacerdote. De mais a mais tem que me acham do povo da umbanda.

De um estalo, na roça, a batida desenfreada, rítmica, de tremer o mato. Os atabaques estão batendo. Vêm lá do fundo de um barracão ou galpão caiado de branco. De onde chega um canto de muitas vozes de mulheres.

Vista daqui, a lua cheia passeia.

Mas era preciso que se criassem vinte missas lubas para chegarem a esta beleza de canto. Não sem motivo os nigerianos atravessam o oceano para ouvir e ver a festa fechada dos eguns, última restante ao Brasil, ao mundo. E que se abre, mesmo muito fechada, quatro vezes por ano. E só. Alguns raros, sapecados da sorte e escolhidos a vêem. O povo da nação ketu a preserva com firmeza. E desde o tempo em que a Bahia era a primeira capital.

Na entrada do terreiro, a vela. A gente deve reverenciar, que os eguns têm fundamento. Pou-samos os pés, um por vez, diante dela. E acabou-se.

Avisam-me: entrei. Só sairei daqui ao raiar do dia, de festa acabada.

Os filhos do dono do terreiro me pegam e explicam. Só

não me revistarão porque vim pela mão de um ojé. Eu que faça as necessidades antes de entrar no barraco de onde chega o batuque dos atabaques.

Chamando, prendendo, alegrando.



Sou levado ao barracão por três ojés gente de aí, alta, uns dois metros. Parecem conduzir uma criança, as varas brancas na mão.

A porta é destrancada e caio numa senzala. A esquerda de mulheres e meninas; à direita, os homens e os meninos. Apinhado, atopeado e que gente bonita! Meus olhos viajam primeiro para o lado das mulheres, onde os tipos de beleza se multiplicam em algumas idades. Sentadas no chão, moigas, madonas, donas, meninas, sensuais e cantando.

Ganho um lugar no banco lá da frente, perto dos atabaques e antes dos ojés. Uns dez deles protegem o povo, fazendo uma barreira com as varas brancas. Eguns não gostam de gente viva.

Lá na frente, onde dançarão, cantarão, junto da parede, a fileira de poltronas e tronos variados numa mistura desconcertante de tamanhos, enfeites, espelhos, setins. Os eguns escolherão. Ou não. São caprichosos.

Esta festa nada tem a ver com orixás ou com o comum do candomblé. É única.

Estou diante do chefe do terreiro, velho mais valho, veste um paletó de pijama e, na cabeça, barrete sacerdotal. Magro, menos alto que os filhos, tem sua ichan branca e comprida na mão. Vai de olhos no visitante, demorado, quieto. Tem mais de cem anos, disseram. Possível.

Os filhos estão lhe falando em iorubá. Ele dá um tempo, estirando o beijo. Os atabaques e o agogô estão comendo. Os cantos vindos das mulheres são lindos. E é como se fosse a África. Meu coração apertado entre a beleza das vozes e o medo do chefe me rejeitar.

Antônio Daniel de Paula se levanta, eu me chego, na humilde. E ele, alto, tem de se curvar para o abraço.

Coração louco, comovido, uns dez minutos sentados, sem saber onde prenda os olhos, onde vá a atenção. Os tronos são lindos, os atabaques mexem com os pêlos do braço, o mulhierio comovente, os cantos são selvagens, doloridos ou efusivos como quê, arrebatando de alegria. Muitas palmas são puxadas pelas mulheres e seguidas pelos homens no acompanhamento dos cantares.

Dizem que dentro de uma câmara, lá no escondido e pegado ao galpão, ficam, num quarto, as roupas dos eguns. Durante dias, antes da cerimônia, sacrifícios lhes são oferecidos, comidas e um carneiro. Chegada a noite de baixarem, os espíritos se materializam nas roupas.

Ninguém nem chegue perto de um egum. Nem um ojé. Eles matam com suas armas afiadas, adagas, punhais, punhaletes, espadas que brilham. Dos vivos, não gostam. Vai daí, os ojés os dominam usando as varas brancas. Não os dominam, redigo, os amenizam só, assustando. Que um egum ninguém domina.

Lindo de colorido. Surge o primeiro egum, estalando pela porta, avançando com uma espada e um punhal. Não se vêem as mãos. Mas há os braços, e ele tem forma humana, plenamente. O povo ketu canta mais alto no barracão. Uma senzala festando.

O egum se aquieta, toma o ritmo e começa a dançar. Canta também, em iorubano, sua voz empastada, rouquenta, como vinda de um fundo misterioso qualquer. Mas que não viesse de dentro dele mesmo. Rouquenta, devagar, monocórdica. O povo conversa com ele em africano. Egum não se deixa iludir, sempre tencionando atacar com suas armas brancas.

Estala outro egum, surge num tropel, com estrondo pela porta adentro. Este não tem forma humana, quê nada. Nem é tão colorido, nem sua roupa é o artesanato fulgurante do primeiro egum, com espelhos, vidrilhos, palmeiras, bananas, sóis, ocre, carmins, luas alaranjadas, cores fortes e quentes, africanas. Ele é quadrado, enorme, se atia amalucado, inquieto, como que revoltado. Preto de um lado, vermelho de outro. Mas não tem frente nem costas. É um quadrado. Um espírito ainda sem luz, vagando no espaço, sofrendo depois da desencarnação.

Dá-se o engraçado. Se me dá. Nenhuma necessidade de provar a veracidade dessas informações que cantam e dançam, como não chego a sentir medo do egum, nem o ambiente me é estranho. Aturdido e maravilhado, sim e bem. Uma enxurrada de beleza, pureza, de cores, sons, de crença. Neste quilombo sou um oré.

E, nestas belezas, até homem de pouca fé se comove.



Estes atravessaram quatrocentos anos de resistência e guardaram os seus trazidos da África. Tiveram de manter os seus cantos e danças, dissimulada, sorrateiramente, escondidos nos morros, encafuados nos matos, nas senzalas. Quilombados. Resistiram ao chicote, aos grilhões, ao pelourinho, à estupidez da escravidão. E estão aí, vivos. Vou lá eu, mestiço ou mulato claro e nascido livre, filho deste com aquela, me meter na investigação da profundidade dos eguns?

Quatrocentos anos.

E até posso espiá-los, dentro do meu desconhecimento da seita e fui recebido com reverência.

Há três ou quatro eguns de uma só vez, lá na frente. E, assim, noite toda. Além de baixarem no terreiro, rondam a roça, fantasmando, tencionando atacar os vivos com suas armas pelas janelas do barracão. Perturbam, azoam. Os ojes não têm sossego, correm a afastá-los, distanciá-los. As varas batem o chão, que estalam.

É um chega ansiado, longamente esperado, e, no fundo, alegre entre o povo ketu e seus eguns, apesar dos temores. Mulheres e homens, filhos de fé, olham reconduzidos para os eguns que baixam. Senzala inteira canta para eles, com harmonia, com uma amizade, como num reencontro. Coisas da boa terra, que é toda pra fora, franca, devocional.

Aqui se gosta da beleza, do ritmo e do que é corporal, musical e vem de dentro.

Manhã, umas quatro horas.

Eguns já baixaram e já saíram. Voltaram, discutiram, xingaram, cantaram, pediram e deram boas-vindas. Nesta senzala, alguns e algumas dormem, cochilam, derreados. Mas é festa, e as duas primeiras fileiras de mulheres não esfriaram entusiasmo.

Raia o sol e já é um dia em Ponta de Areia. Os eguns vão embora. Só baixarão de novo, depois de novas homenagens, holocaustos e pedidos. E, isso, se vierem, lá pelo São João.

As mulheres vão servir a comida, com as primeiras luzes do sol. Recebo meu prato de arroz, feijão-fradinho com farinha, carne de galinha e de carneiro. Que como com as mãos, lambuzando as unhas. Igual aos outros.

Lá fora, no céu, um restinho de lua que já não alumia. É o sol; os homens, as mulheres e os galos cumprimentam o sol, que vem nascendo no continente, em Salvador.

E descemos, às turminhas, para a praia.

A brisa do mar de Itaparica nos batendo na cara, leve, fresca. As mulheres têm cadência no andar e os homens, por mais que não quisessem, seriam sestrosos. O oje se cobre ainda de barrete na cabeça e não carrega mais sua vara branca feito cajado. Ichan. Não é mais um oje em dia de festa de eguns, fechada, para os raros, mirongada e bonita. Já não se fala em iorubá.

Um homem até matreiro de despachado, que tem uma falha nos dentes de cima e faz carretos na sua kombi de aluguel. Olha-me, pergunta se gostei.

E vem de olhos sorrindo, uns olhos crioulos que bem sabem do meu espanto.

Lá embaixo, na praia, vai e me mostra a sua casa, duas águas e três meninos frajolas, me oferece um mingau de tapioca. Quente, que a hora é fria e eu tenho chão pela frente, muito. Ou de milho, se eu quiser. Bem quente, como é bom, a esta hora da matina.

Crescadinhos, de mulher. Lá no quilombo, já me lembro. O peito da menina dentro da blusa branca balangava dois seios soltos.

Depois, me põe na kombi. Palita os dentes. E, aí, fala devagar:

— Vai e volta, um dia. Que Oxalá se lhe acompanhe.



Pais analfabetos. Trabalhadores na roça, a enxada teimando em cavar a terra seca. Oito irmãos. Subnutrição infantil, barriga inchada. O pai morreu de tuberculose crônica, a mãe de impaludismo. Dois irmãos de esquistosomose, três de amarelão e com perebas variadas pelo corpo. Os peitinhos começando a furar o vestido encardido, as irmãs caíram no oco do mundo, uma após outra. A primeira vez que ela deu foi a um vendeiro da beira da estrada, por um pedaço de carne e um litro de farinha. Começa a fazer amor pra ganhar a vida numa cidadezinha perto da roça onde os pais trabalhavam. Nenem, rapariga, mulher da vida. Vários abortos. Poucos anos no ramo, jovem, chega a Salvador. Passa fome. Rola pela Gameleira, Montanha, Barroquinha. Chama atenção quando entra no "Tabaris", em fim de noite com o seu querido, que lhe ensina a dançar até tango. Baixa, nem gorda nem magra, dente de ouro reluz na boca pequena. Presente do espanhol, apaixonadíssimo pela sua quentura que vem ali debaixo. Dono de um café numa das esquinas da Barroquinha o espanhol. Bom fazer amor com você, mais calor seu corpo que o dia mais quente de verão dessa cidade. Fogo da peste vem daí de dentro desse talho papudo e cabeludo. O espanhol delira, sua, funga, rosto incendiado. Língua de fogo de Leninha acende labaredas por todo o corpo do espanhol. Ai, madre Espanha, estou pegando fogo com o calor dessa mulher, vou gritar, vou morrer. Leninha Língua de Fogo. Na cama. No salão. Na boca da noite. Na ameaça feita a uma mulata de bunda grande que quis tomar seu querido. Quando fala, cospe fogo, xinga a vida, merda pior do que essa só inventando outra. Caçada pela polícia por causa de uma navalhada que deu num cara que não quis lhe pagar. O cara ficou só babando o corpo todo dela, não gozava o nojento, um gordo e careca.

Ainda querer se fazer de machão
como se ela fosse trouxa e
tivesse medo da
faromba

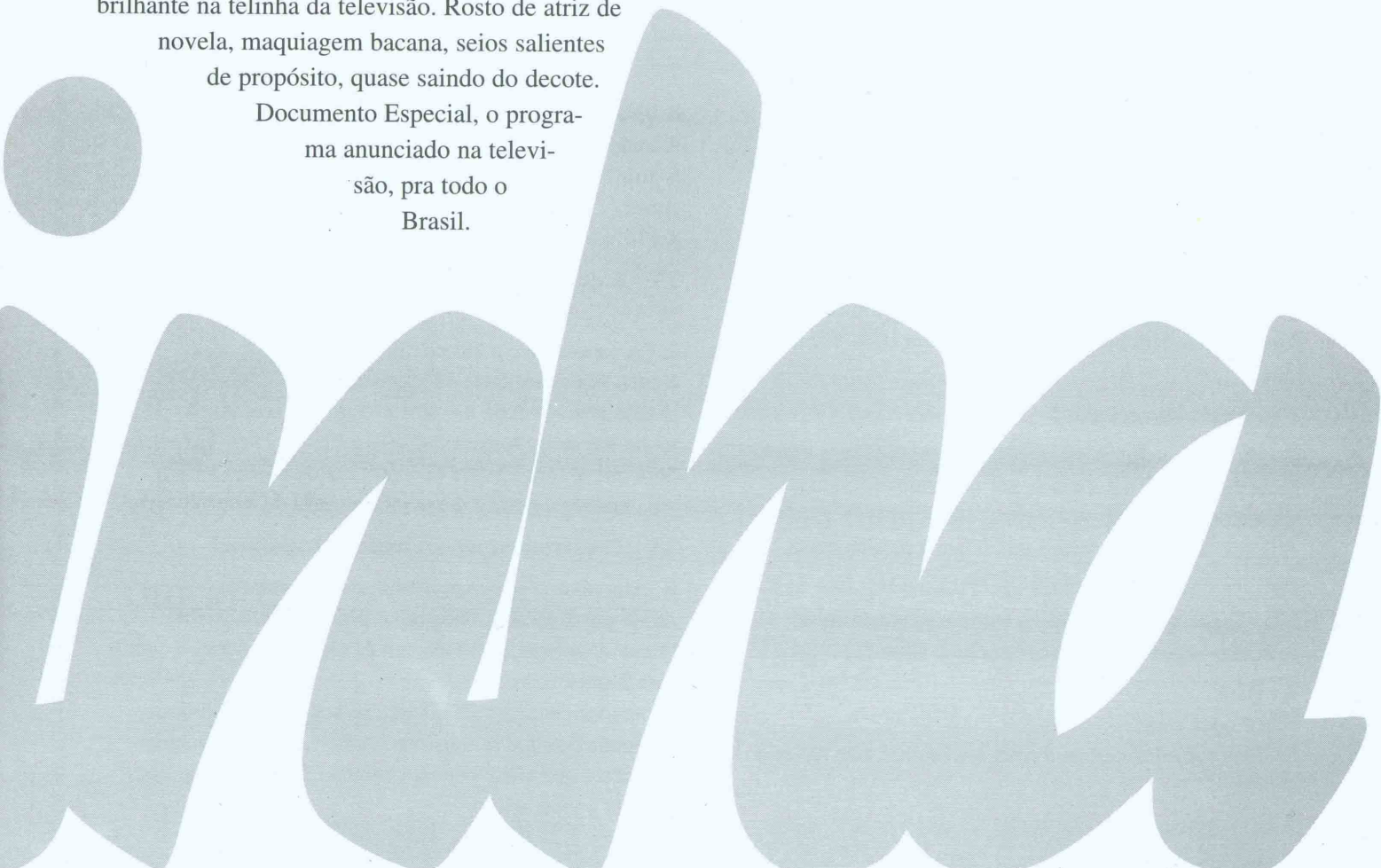
Para Alberto Silva

Leninha

daquele sacana. Fora do puteiro algumas semanas, se esconde da polícia como pode. Ganha o caminho do Rio de Janeiro, onde também no início vai passar fome. Ali não conhece ninguém, várias entradas no Albergue Acolhe-Mendigos, na polícia por embriaguês e briga. Desenganada pelo médico de plantão do Hospital Sousa Aguiar. Uma merda essa vida, pior do que essa só inventando outra. Uma amiga da Bahia, Das Dores, encontra ela no pronto-socorro do Sousa Aguiar. Recebe os cuidados da amiga, assim que recebe alta do hospital, as duas num quitinete na Glória. Faz trotuar no Flamengo. Minissaia justa, barriquinha de fora, blusa decotada. Bolsinha prateada. Correia Dutra, Buarque de Macedo, Paissandu, Largo do Machado. Loura de peruca brilhante, cicatriz de faca no braço, medalhinha de Nosso Senhor do Bonfim na correntinha de ouro. Piranha, pistoleira, a mais atraente no trecho, com a sua língua de fogo e boca de cuspir brasa. No apartamento, boca de sono, sem fazer nada. Não lê, mas gosta de olhar as figuras de homem e mulher peladinhos como vêm ao mundo. As várias posições da vareta na rabeta e no talho papudo. Quando pequena a fome deixava ela e os irmãos só pele e osso. No puteiro conhece a outra fome, fome também do mundo, do homem pela caverna da mulher com o seu calor ali embaixo. Caverna com o seu vermelho que arde, atrai e se deixa penetrar por uma lâmina irada. Lâmina que vomita espuma quando atinge fundo o corpo que estremece no gozo. Melhora um pouco de vida no Rio. Leonina, torcedora do Flamengo, uma paixão nacional. Blusa rubro-negra, bandeira desfraldada, domingo no Maracanã. Não sei quantas gargantas numa só voz, a rede balança, gol do Mengo, que felicidade! A vida que segue num delírio. Puta, putíssima, putona. Muito prazer. O momento maior no Rio, ao ser entrevistada na televisão, com Das Dores e outras colegas do ramo. Demais esse lance da sorte, deslumbrada diz ao seu querido, único homem que dorme com ela no apartamento da Glória. Peruca brilhante na telinha da televisão. Rosto de atriz de

novela, maquiagem bacana, seios salientes
de propósito, quase saindo do decote.

Documento Especial, o programa
anunciado na televisão,
pra todo o
Brasil.



20 **TV - Vocês praticam a prostituição por necessidade ou por simples prazer?**

R - Eu estou aqui por prazer, agora tenho necessidade.

TV - O que é o mundo para vocês?

R - O mundo é tudo.

O diabo vestido de beleza, bonito mas não presta.

É bonito e presta, a gente é que não presta

Eu não sei o que é o mundo. Só sei que eu sofro e sobre em cima dele.

TV - Por que vocês não tentam sair dessa vida?

R - Eu estou aqui porque meus pais não têm condição de me oferecer o que preciso.

Quando eu procurava emprego, só queriam me pagar besteira. Aí fora as pessoas só querem a gente pra trabalhar.

Em nosso ramo tem mulher que ainda é criança, umas nem peito têm ainda. Quando eu estava na idade dela, tentei trabalhar e só levava fumo.

TV - Vocês são bem pagas?

R - Quando a maré é boa, a gente fatura.

Quando é vazante, a gente aperta o cinto e come vento.

TV - Qual a distinção que vocês fazem entre a sociedade e a prostituição?

R - A sociedade é uma ignorante. Metida a boa e não passa disso. Tem gente na sociedade com mania de bacana, mas nem comer pode.

TV - Vocês estão se referindo à sociedade em geral?

R - Não, eu sei que existem pessoas boas aí fora. Tem gente metido a gostoso mas não passa de uma meleca. Eu sou igual a qualquer pessoa, só não tenho culpa de estar aqui por causa da sociedade.

TV - Qual é o erro da sociedade?

É não mudar o que está errado. Muitos dão um duro danado e não têm nada, outros não fazem nada e têm tudo.

TV - Vocês têm religião?

R - Eu não faço questão. Eu acho o certo é amar a todos. Deus me criou igual a todos, por que todos não amam gente como nós?

A igreja católica e a protestante falam a mesma coisa, amar ao próximo, não saindo disso.

TV - Tanto a igreja católica como a protestante é contra o aborto. O que vocês acham disso?

R - Bem...

Não é nada certo.

Se dona sociedade olhasse mais pra mulher, não haveria aborto.

TV - Olhasse de que maneira?

R - Sem saúde e sem ter casa pra morar a mulher não pode criar filho.

TV - Vocês notam que a mulher está conquistando o seu espaço no mundo de hoje?

R - Antigamente era só pra ter filho e viver na cozinha.

A mulher agora tem que derrubar uns cobras que existem por aí.

Tenho certeza que o Brasil só toma vergonha quando existir uma mulher como Presidente da República. (risos)

TV - Os homens que estão aí no governo não vêm servindo?

R - Por enquanto só quem está servindo é o meu homem. (risos)

TV - Os cobras que você falou são os que mandam no mundo? São os machistas?

R - Os cobras são os ladrões, gente rica e machista.

TV - Por acaso a mulher é perfeita?

R - Claro que não.

Quando Cristo vier buscar os justos, a maioria será de mulheres.

No casamento o homem trai mais.

Eu vivo vendendo o meu corpo, mas o meu pecado dói em mim mesmo, entende?

TV - O que vocês acham do homossexualismo?

R - Não acho certo, aceito porque é coisa da natureza. Assemelha-se à prostituição.

É uma classe mais inteligente e trabalhadora que muita gente.

Sei lá, é a mesma merda, tá nessa vida como a gente.

TV - Alguma de vocês tem esperança de sair dessa vida?

R - A esperança é a última que morre.

Nunca soube por onde andam meus pais.

O meu querido anda me prometendo mil coisas, não sei se vai dar certo, tomara!

Será que aí fora a gente encontra casa, trabalho e uma vida melhor do que a desse inferno aqui de dentro?

TV - Pra terminar algum recado à sociedade?

R - Um abraço aos poucos santos da sociedade.

Aviso pra dona sociedade olhar pro rabo dela. (risos)

O mundo é legal, a sacanagem de alguns mandões é que esculhamba tudo.

A prostituição mais safada está na sociedade, na pouca vergonha dos que se mostram como santo e na sacagem dos ricos, que não é pouca. Leninha Língua de Fogo, pro que der e vier, assino.

*que venha o silêncio
e seu ruído adjacente
necessário presente
ausente de todo sentido*

*todos os sentidos do silêncio
em um silêncio uno onipresente
vácuo entre o lábio e o ouvido*

*acompanhado de som surdo
silêncio referente a tudo
e a nada agora e outrora dito*

*silêncio - som
pressentido.*

rosa que eu nem bem colhera
mas por quem me apaixonara
por um tempo exíguo e raro
numa noite longa e clara

rosa que da vez primeira
poderia ser tereza
mas agora, rosa inteira
com os detalhes da forma

saiu de si, rosa-estrela
brilhando pelos confins
rosa afim da natureza
uma canção que se forma

rosa que eu não conhecera
como talvez desejara
mas que se pronunciara
d'uma tal rosa maneira

rosa enfim permanecera
como uma canção se firma
sem os preceitos da norma
imagem de rosa viva.

anseios ardentes

Comportamentos insaciáveis

Luxúria desenfreada

Lolita disposta a tudo

Mesmo quando esse homem ama essas histórias e essas canções e vai às festas de Dona Janaína, mesmo assim ele não conhece todos os segredos do mar.

Mar

(Mar Morto)

De saída, uma confissão trágica do narrador, antes mesmo de se lançar ao mar. A *catástrofe* da existência, ele a situa, de imediato, no nível da linguagem e da cultura. O trágico é uma condição de superfície que transcendendo o próprio amor. Amor de narrador por sua narrativa, que ele já identifica à mulher-mistério, à que é dona dos segredos do mar. Segredos jamais inteiramente revelados a esse homem, amante do mar.

A narrativa é mulher do mar, ninfa, nereida, sereia. Ela é este enigma universal, repetido incansavelmente em movimentos, como ondas que se espalham em belas histórias, canções e festas. Movimento da cultura cuja natureza é um espalhar-se, mas também um subtrair-se imediato, um esquivar-se para melhor entesourar os segredos que subjazem à beira do cais da Bahia. Cais universal da Bahia. Ah! *Todo cais é uma saudade de pedra*, suspira Fernando Pessoa, na bela “Ode Marítima”.

O cais em **Mar Morto** é espaço fundamental, gerador de todo o processo narrativo. A narração pode dele se afastar, mas apenas para ali retornar. Cais, beira de cais, um lugar marcado pelo “entre dois.” Fronteira de insolúvel ambigüidade. Lugar do encontro e da partida, da reunião e da dispersão, do conhecido e do desconhecido, do nomeável e do não-nomeável, da vida e da morte. Beira de cais onde (sempre) inevitavelmente se ouve o chamado do mar-enigma. Como desvendar-lhe os segredos?

Perigosa fronteira, *mas onde há perigo, cresce também o que salva* (Cf. Hölderlin. **Poemas**. Coimbra, Atlântica, p. 363). É nela que o indivíduo se vê constringido e confrontado pela alteridade absoluta, pelo desejo irrefreável de reduzir o Outro invisível a um si mesmo visível. Fronteira entre vida e morte. Aí se joga o destino, aí se desenrola uma ação que, marcada pela sedução dos abismos, chamamos de “trágica.” Aí também se produzem histórias, canções e festas. Destino inelutável de um discurso que é simultaneamente silêncio e marulho incessante.

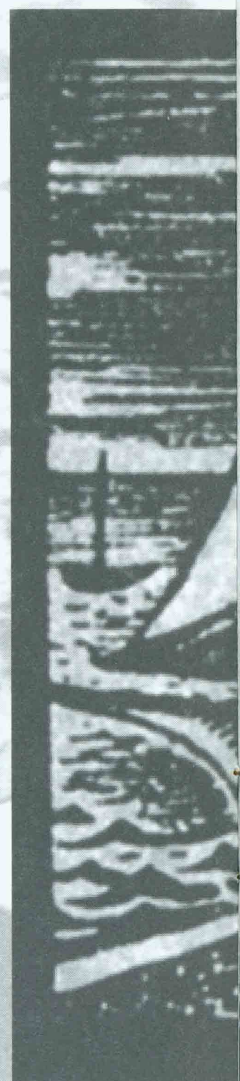
Da Bahia, pelo mar a fora, **Mar Morto**, traduzido para várias outras línguas, é uma narrativa de fronteira, da beira do cais universal onde se inscreve necessariamente o homem ocidental cuja *hybris* mais alta é, talvez, pensar que pode *conhecer todos os segredos* e vir a nomear, enfim, o não-nomeável. Não reconhecer o limite, eis o trágico experimentado até o auge onde se misturam prazer e dor. Experiência do gozo supremo cujo preço é a morte.

Contar esta experiência vivida por outros, ouvida de outros, pelo contrário, é saber permanecer na fronteira, é reconhecer seus próprios limites — confissão do narrador de **Mar Morto**, antes de iniciar sua navegação.

Herói trágico, narrador castrado. É graças a este “entre dois” que o leitor de **Mar Morto** pode ser também remetido à situação de beira de cais, sempre à beira do caos de que irremediavelmente será presa o herói trágico. Em nenhuma outra narrativa, talvez, o navegador Jorge Amado tenha igualado o prazer desta experiência. Na verdade, a vivência trágica é familiar ao espectador de um mundo antigo que antecede, em muito, nossa Modernidade e nosso culto racionalista do progresso, entendido como redução da existência ao lucro e à técnica. O trágico como reaparição das idéias de acaso, falta de controle, caos — todas elas avessas ao racionalismo ocidental — hoje pode ser considerado inatual.

Justamente por esta sua beleza antiga, mito-poética, **Mar Morto**, para lá do lugar de destaque que sempre gozou, no conjunto de obras do mestre baiano, é agora lido como uma narrativa subitamente atual. Onde se situa esta atualidade? Provavelmente em poder atualizar, no presente da leitura, aos olhos perplexos e cativos do leitor contemporâneo, aquele encanto antigo, simultaneamente ingênuo, terrível e belo. Na leitura, o indivíduo, imerso no caos do devir contemporâneo, surpreende a força a que está submetida a existência. Colhido pela tardo-modernidade, o homem atual se dá conta, no dia-a-dia, do que já fora claramente percebido por Marx, Nietzsche e Freud no século passado: da impossibilidade de fazer a História coincidir com a verdade ou com a utopia. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, proclamava Marx no Manifesto Comunista, em 1848. Reconhecia ele, àquela altura, o impossível da interpretação e a incapacidade de a consciência vir a possuir inteiramente “a coisa.”

Somos escravos e seres livres, por nos reconhecermos escravos. Tal revelação, trazida ao homem da Modernidade por três de seus mais geniais pensadores, é um ponto capital do pensamento trágico: a afirmação do acaso. Diante da ausência de



On

Morto

referências, obscuridade e cegueira. Na paradoxal revelação, o reconhecimento do trágico em que se vê colhida toda existência. Aos poucos e não sem um certo atordoamento, o homem ocidental começa a intuir, na trivialidade do seu cotidiano, nas catástrofes que a História encena, com a imagem eletrônica, diariamente nos lares, a existência banal e ilusória por trás da qual se revela, enfim, a força de uma verdade "outra." É este o sentido do obscuro — *a força de uma idéia que não se identifica nem se explica numa outra, mas constitui a diferença, o risco, o silêncio* (Cf. ESCOBAR. **O Marxismo Trágico**. Rio de Janeiro, ECO/UFRJ, p. 28). Dá-se conta o indivíduo pós-moderno do

incontrolável de uma *presença potenciada*, desta pura virtualidade ou energia intensiva, irredutível à racionalização e ao controle pela fala e que se manifesta como *silêncio trágico*.

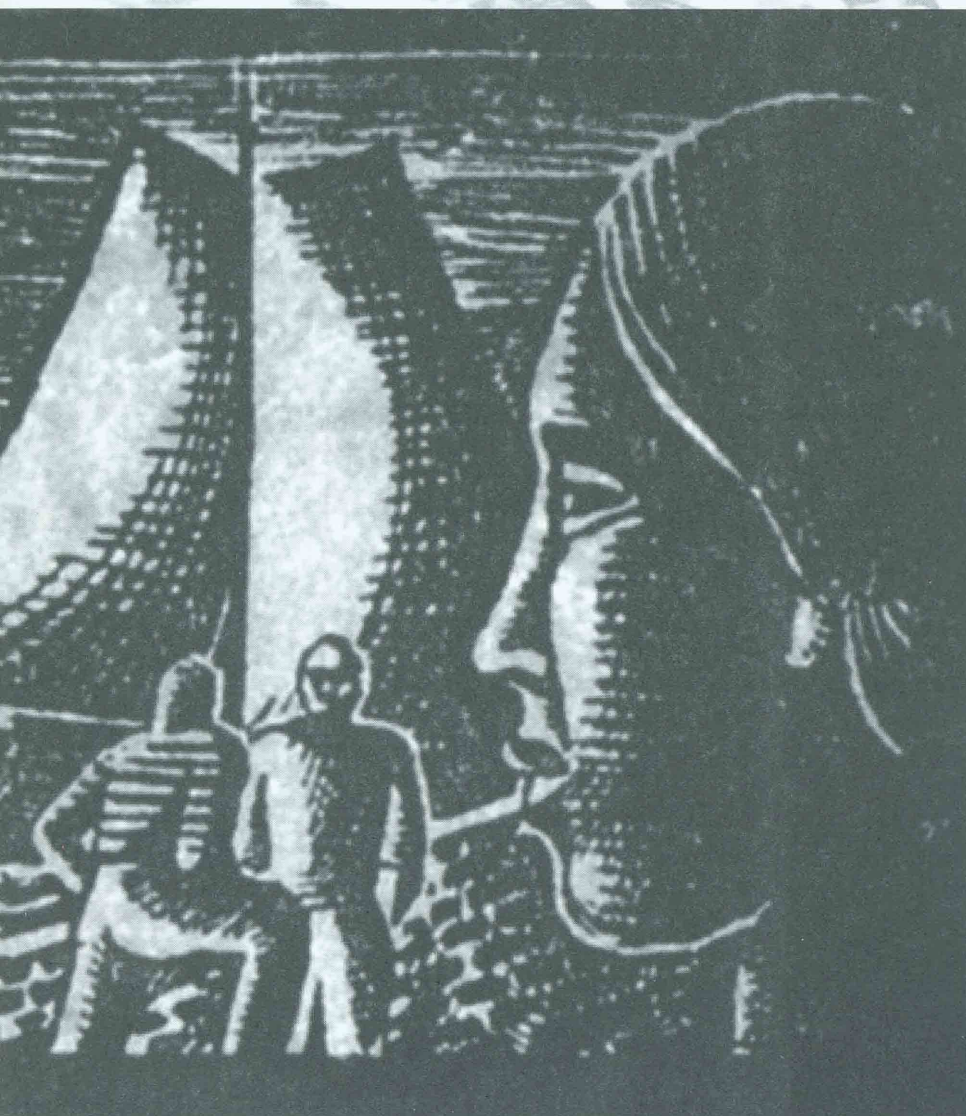
O mundo é texto, é intertexto, mas a linguagem aparece ao homem como corpo andrógino, simultaneamente vestido de luto tenebroso e evanescente beleza radiosa. Em **Mar Morto**, esta espécie de fala, ambígua, surge na evocação dos mitos africanos, mitos de um passado distante, de uma história lendária, a das desconhecidas *Terras de Aiocá*, terras do sem fim. Trata-se de um *antes* da linguagem onde se confundem o *antes* e o

antigo, tornando, assim, atual o que é sempre da ordem do virtual. Evocando os mitos negros, a narrativa aproxima-se da tragédia grega que acolheu o mito como argumento. Mas na tragédia, como em **Mar Morto**, o mito tem o sentido ambíguo, heideggeriano, de palavra primordial *que mostra e que dissimula*. O universo trágico neste romance se situa, como nas tragédias clássicas, entre dois mundos em conflito: o do mito e o da *polis*.

No espelho das águas de **Mar Morto**, profundamente superficial, nas formas ali individualizadas, adivinham-se os abismos das terras do sem fim, do caos informe, da indiferenciação do Todo. Esta vivência trágica, apolínea e dionisíaca ao mesmo tempo, teorizada por Nietzsche, há mais de cem anos, é talvez mais familiar ao indivíduo pós-moderno.

Festeja-se, em **Mar Morto**, a dupla experiência do trágico e do erótico que, afinal, são uma só experiência. Hoje mais consciente do eterno retorno do desejo na linguagem, o homem contemporâneo volta-se para as forças vitais, que possibilitam este movimento, tal como sonhou Nietzsche e reafirmou Bataille. Para o homem em plena posse desta consciência, **Mar Morto** passa a ser um romance da *aprovação da vida até na própria morte* (Cf. Bataille. **O Erotismo**. Lisboa, Moraes, p. 19).

Acompanhando Livia e Guma, a narrativa navega numa superfície que é sempre, ameaçadoramente, iminência de afundamento, de nau-



u Um Trago Com Dona Janaína

frágio, de afogamento, de morte. Os protagonistas são amantes condenados à errância, num mar que é domínio do Outro, de Dona Janaína, cuja presença fantasmática configura o triângulo indispensável ao despertar do trágico.

Mar Morto é normalmente lido como um romance de amor. Levando-se a sério, porém, aquela confissão de abertura do narrador reconhece-se, desde ali, o “amor trágico.” Amor de Guma pela princesa das terras de Aiocá, amor de Jorge pela narrativa milenar, mulher-sereia por cujas delícias e delírios da navegação ninguém soube, como ele, melhor se aventurar. Desta navegação aventureira e venturosa resulta um corpo infinito, de leituras infinitas. Seu caráter erótico é sempre posto em relevo, objeto de louvor de muitos, desprezo de outros. No entanto, é preciso saber aproximar-se deste corpo para compreendê-lo. **Mar Morto** talvez seja mesmo o livro-chave para o erotismo de Jorge. **Eros** trágico cuja qualidade surpreendente é a de ser aquela espécie de amor que, por mais que ame, infelizmente está condenado a ignorar o mais precioso na amada: seus segredos. Esta limitação é, em contrapartida, o que condena **Eros** à linguagem, ao ciclo do eterno retorno. Daí a repetição, daí a galeria imensa de mulheres sensuais, de malandros, marginais e transgressores que povoam a obra de Jorge Amado.

Aqui, porém, interessa observar o triângulo mar, amor, morte, configurado por Iemanjá, Livia e Guma. A atividade erótica, no livro, aparece com uma exuberância que subsume a própria morte. Nada tendo a ver com libertinos, os amantes criados por Jorge vivem, no triângulo formado pelas águas e por Iemanjá, a possibilidade trágica de suprimir o abismo, trazendo o insondável à presença (o que remete à *hybris* do herói) ou de, na sensação de vertigem propiciada pela morte súbita no orgasmo, experimentar apenas a precariedade da excitação sexual. Neste último caso, vive-se fugazmente, a nostalgia da presença e a sensação de continuidade, perdida para o indivíduo ocidental. As duas possibilidades de experiência erótica configuram a diferença entre os dois amantes.

Para Guma, tal experiência fundamenta-se no recalque mal sucedido que resulta no fantasma do amor incestuoso. Sua mãe, de quem fora separado quando criança, é primeiro desejada como mulher, identificando-se à prostituta esperada por um Guma púbere. Só depois será reconhecida como a mãe. Desde então, a amada torna-se transgressão para Guma que vive **Eros** como *experiência interior*. Guma ama Iemanjá, deslocando para o Outro invisível a possibilidade impossível: possuir, num só, a mulher e a mãe. Danado, busca o herói, no erotismo, sempre e definitivamente a morte.

Este triângulo incestuoso imaginário conheceu seu melhor avatar na relação entre Guma e Rosa Palmeirão. Aos quinze anos de idade apenas, Guma torna-se o amante da lendária Rosa Palmeirão, mulata valente, de corpo bem feito, que anda *gindo como se fosse marítima também*. Com características andróginas (falava e brigava como homem), Rosa, de olhos verdes-mar, atrai Guma feiticilmente. Os seios, com o pu-

nal metido entre eles, lembravam ao rapazola os da própria mãe prostituída.

Mais tarde, quando Guma se deixa cativar pelos “olhos de água” de Livia, Rosa Palmeirão assume definitivamente o papel de mãe de Guma. Torna-se avó do filho do novo casal, conforme promessa de Guma, o que é plenamente aceito por Livia. O incesto é, então, aparentemente resolvido no triângulo Guma, Livia e Rosa-avó. Mas o herói não conhece repouso e seu desejo irreprimível retorna fatalmente. Neste conflito entre o *ethos* e o *daimôn* joga-se o destino de Guma. **Eros**, para ele, é a ânsia de um gozo sem limites e alucinado na contemplação do abismo prometido pelas águas do mar, contemplação de si no “outro” dos olhos de água de Livia. Guma vive um amor espelhado cujo verdadeiro sentido é a descida ao fundo de pedra.

Para Livia, porém, o amor de Guma é satisfação momentânea. É prazer breve, reafirmado na repetição, ainda que continuamente fantasmagorizado pela presença invisível da rival, Iemanjá, mãe e esposa de todos os homens, a única que os possui inteiramente. Temendo o mar, Livia teme a rival e a morte, confundidas numa só entidade cuja face jamais se mostra. Dominada pelo temor da morte, Livia é essencialmente a mulher que espera a volta do amado e sonha uma outra vida, longe do mar e do risco, onde estaria serena, ao lado do marido e do filho.

Na ânsia de reter Guma para si, Livia deixa-se controlar pela lei da Terra onde se desenvolve o campo de trabalho “sem riscos” e onde a ordem descontínua se impõe como consequência da vida social regular. Guma, porém, no seu erotismo interiorizado, em sua sedução pelo contínuo, segue arrastado pela ambigüidade do mar. Ali está a fonte do seu sustento e do seu lazer, do



trabalho e do repouso, da errância e do abrigo, do terror e do gozo. Levando esta fronteira até limites intoleráveis a uma vida comum, Guma é herói que se condena à morte violenta. Sente o convite da morte, enquanto Lívia, despossuída, está ali tão próxima, oferecendo-se seminua no *Valente* — uma rede que balança sobre o mar. Mas o corpo de Lívia, possuído por Guma, é somente corpo provisório, um duplo de Iemanjá que não o satisfaz plenamente.

Para Guma, a lei do cais é a única que prevalece. Os conflitos entre os dois mundos possíveis (mar *vs* cidade) só se instalam no herói, a partir dos temores e fantasmas trazidos por Lívia. Os

homens da terra nada sabem, nada vêem, não conhecem os mistérios do mar. O que importa ao marítimo é ver além da realidade imediata, é a entrevisão sedutora, é o nomadismo incansável, é a busca de não se sabe quê! A fronteira vivida como risco: lei do cais a que Guma se submete voluntariamente, ele que já sabe tudo, que ouviu contar tudo, ao contrário dos que vivem a serenidade da *polis*.

Nesse cais, vive-se uma solidariedade que se opõe, radicalmente, à desigualdade vivida na *polis*, fortemente hierarquizada. A lei do cais é, sobretudo, a da solidariedade entre os marítimos, a de sua cumplicidade em torno do amor comum a Iemanjá, sua partilha da dor e da morte compensadas nas noites de luar e nas doces canções. Esta lei é o que faz Guma arriscar a vida, atendendo ao apito do Canavieiras em

agonia, na entrada da Barra, em meio a tempestade. E é ainda cumprindo a lei, segundo a qual não se pode negar socorro aos que estão em perigo no mar, que Guma se entrega, em definitivo, a Dona Janaína, tornando-se ele mesmo *uma coisa do mar*.

A vida social aparece, no cais, à primeira vista, como ingênu

ou idealizada. Mas a igualdade aí experimentada não corresponde à visão do homem natural, própria de Rousseau. Este, como observa Louis Dumont, considera o bom selvagem como *criatura grosseira, acessível à piedade, mas que não conhece nem bem nem mal* (Cf. Dumont. **Homo Hierarchicus**. Gallimard, Paris, p. 26). No cais de **Mar Morto** já se está *para além do bem e do mal*. Diante da morte iminente, suportada pelos marítimos e suas famílias, a vida torna-se uma tão grande exigência que, para afirmá-la, se pode, até mesmo, morrer. *É doce morrer no mar*, refrão eternizado por Caymmi e que Jorge Amado utiliza como um *ritornelo* deste seu romance-poesia. Chico Tristeza, o herói exemplar de Guma, é quem melhor sente esta ausência de maniqueísmo:

Vivia olhando as ondas, os navios e só falava em ir embora. Parecia que sua terra era outra, era do outro lado do mar (**Mar Morto**, p. 50).

A visão do social, inventado em torno do cais, em **Mar Morto**, está mais próxima da natureza como pensamento do acaso, pensamento da matéria tomada como aquilo a partir do qual se pode inventar. A matéria tem, na narrativa, o significado *de ser nela mesma uma dobra ética e estética* (Cf. Escobar, op. cit., p. 15). É este dobrar-se que resulta no solidarizar-se em torno de uma beleza originária do cais, enviada pelo mar — matéria maleável. Esta solidariedade “trágica” se constitui no dobrar-se de todos, diante da pedra verde de Iemanjá — a que detém os segredos. É um viver que só pode *ser*, ao inventar-se, ao transformar esta força misteriosa que a todos atrai e escraviza em *factum*, em acaso feliz, criador do novo (vida) no próprio seio da morte (mar) contra a qual se vem um a um chocar, como a Beleza sonhada por Baudelaire.

O pensamento da matéria não é, porém, nesse romance, um pensamento da natureza, como vê a tradição romântica. Talvez nisso resida a originalidade de **Mar Morto** e também sua atualidade. Graças a essa dobra ética e estética, graças ao poder de invenção da vida no romance, a desigualdade social fica superada. O que vem à luz, como *physis*, como manifestação da natureza, modelada pelo homem na invenção do cais, é o novo mundo, igualmente sonhado por Nietzsche, Marx e Jorge, embora de diferentes modos.

Seria profundamente injusto, do ponto de vista do *marxismo trágico*, permitir que se veja em **Mar Morto** o simples elogio da miséria, da bondade natural e primitiva contra o progresso e a necessidade histórica. Inventando o campo do mar, Jorge Amado situa-se, neste romance, num pensamento da potência que se resolve na díade pedra/cais, não como antinomia radical, mas como complementaridade natural.

Transformar a matéria em tais quantidades e qualidades significa transmutar a pedra bruta nestes valores do coletivo, vividos sobre o modo de ilusão romanesca. O que resulta na beleza e na arte, para além do bem e do mal. Um dom humano de potência divina que compartilhamos, certamente, com mestre Jorge Amado, graças à riqueza da interpretação oferecida em **Mar Morto**.



O drama propriamente histórico — a fome, a miséria, a necessidade — se surpreende puro Acaso na invenção romanesca que, simultaneamente, conjura o drama e confirma o silêncio trágico de uma História que ainda não se pôde inventar, a não ser como ficção. O que também não deve significar desistir da aposta no futuro, no dever desta potência, nesta “ciência alegre” da História, para além de toda aparente impotência pós-moderna.

Mar Morto traz o vigor desta potência. É a doce canção, capaz de converter os homens ao mar, à natureza-mistério, princípio de força onde o ser é a própria máscara — oferecida no romance — e a História é o não-ser, ou se reconhecer simples dever e “erro” trágico.

Vinda do outro lado desta fronteira, Lívia traz consigo o conflito que Guma acaba por compartilhar. No entanto, estranhamente, como costuma ser na ação trágica, as deliberações de Guma, em direção à cidade sonhada por Lívia e à vida, segura e sedentária, longe do mar, não passam de ações transgressivas. No contrabando, ele vive, ainda fatalmente, a fronteira e a situação-limite a que está condenado. A cidade parece-lhe interdita. A vida “serena” não condiz com o destino heróico nem com a condição trágica.

A cada etapa de sua transgressão, a serviço de um rico comerciante, Guma pensa afastar-se do mar para realizar o desejo de Lívia e salvar o filho de sua condenação. Para chegar à cidade, Guma deve colocar-se, primeiro, fora da lei. No contrabando, ele situa-se, tragicamente, “entre” dois mundos e, portanto, em nenhum.

Quando pensa deliberar e agir de modo razoável, Guma, dominado por Eros, vive o seu daimon cuja mecânica divina não faz mais do que duplicar seu desejo inconsciente. Quanto mais busca a cidade, o herói mais de aproxima do instante fatal e final em que será *tragado* pela princesa das águas. Ultrapassado por outra força, possuído por ela, o corpo erótico de Guma, mesmo desejando o desejo de Lívia, navega em direção às profundezas das terras do sem fim, ao cumprimento do seu desejo pelo Outro. Experiência dionisíaca marcada pela radicalidade.

Guma torna-se, então, o cadáver cujo corpo não retorna. Seu destino é a reintegração nas profundezas abissais, é a identificação com as fontes propulsoras de vida, com as águas maternas onde, para sempre, estará unido a Iemanjá. Com a mão molhada de mar, Lívia agora transforma-se em outra mulher. Uma nova aliança se estabelece. As lágrimas de Lívia, misturadas ao mar, são lágrimas de Iansã reunida a Iemanjá. *Para se sentir novamente com Guma terá que vir ao mar!* Consciente deste destino — objeto único de seu desejo — Lívia sofre sua metamorfose: a mulher de olhos de água, bela e temente, é afinal uma sereia. No comando do Pacote Voador, é a própria deusa Iemanjá que se mostra, por todos os homens desejada. De antiga rival, Iemanjá surge, então, nela encarnada. A deusa vem à tona, enquanto Lívia desce, no momento em que Guma morre. Esta-

belece-se, então, uma identificação inquebrantável entre ambas, o que permite à heroína navegar como “a dona” do mar.

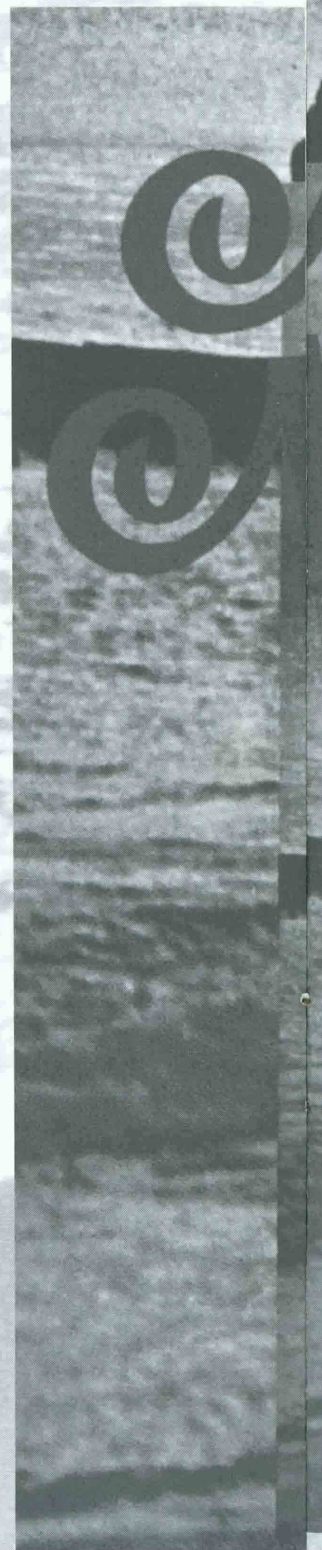
Contrariando todos os cálculos e previsões, Lívia assume a lei do caos. Convertendo-se ao mar, confirma seu amor fati, seu destino trágico. É no mar que se pode dar o encontro possível com Iemanjá/Guma, nas noites de amor sem fim. Na morte de Guma, o mergulho do herói nos cabelos de Iemanjá, sua volta ao princípio, pela sedução do Invisível, pela crença radical no Outro, como inteira presença que existe para lá da metonímica aparência. Guma é a realização do desejo na pulsão de morte! Em sua vocação suicida, situa-se no campo do pessimismo trágico.

Na transmutação de Lívia, ao contrário, a libertação do peso em leveza; da passividade, vivida como temor e espera, em ação. É no *mar morto que não reflete mais as estrelas, nas suas águas pesadas*, que se dá, paradoxalmente, a transmutação de Lívia em *a leve*. Sua leveza e movimentação dionisíacas devem-se, contudo, ao sacrifício de Guma. Graças à identificação com ele, a mudança acontece e sua imagem agora manifesta Iemanjá/Guma.

Por sua consistência fluida, impossível de se dominar, o mar de óleo é indiferenciação primordial, caos das águas originais sobre as quais transcorre a navegação. A extrema-unção de Guma é água de batismo para o novo ungido com seu óleo: Lívia, a que manifesta Iemanjá. Portanto, um mar que cobre a fronteira, que é alfa e ômega, morte e ressurreição, reunindo Lívia e Guma, como Ariadne e Dionísio. Mar cuja opacidade permite a navegação.

Ali, o convívio de Lívia, enfim, com o mistério. Convívio garantido na superfície de óleo pela qual desliza o saveiro herdado de Guma. Ali não se refletem mais estrelas. Ali tudo é enigma, promessa de vida, na consciência paradoxal da morte. Ali a vida se realimenta da própria morte. Prazer e dor num só trago!

Lívia, estrela matutina, no comando de seu barco, é uma ponte entre a superfície das águas do mar morto e o caos primordial onde viajam confundidos, fundidos e indiferenciados, Guma, a princesa e todos os velhos marinheiros. Esta potência primitiva, da qual Lívia, a de olhos de água, não se pode mais distanciar, afirma-se como potência transformadora do homem-mulher, da mulher-homem, do múltiplo originário em que se indefinem Guma/Iemanjá,



Iemanjá/Lívia, Lívia/Guma, no comando do saveiro. Plural de forças que tornam possível a retomada da navegação. Destruição do princípio de individuação com a conseqüente afirmação dos valores coletivos.

Neste “entre dois,” realiza-se de fato o milagre sonhado por D. Dulce, a professora do cais: a libertação da ação, compreendida como praxis onde se dá o aumento do poder do ser humano e a restauração de sua força, no reconhecimento de si mesmo como um outro.

Mar Morto é uma narrativa magistral por propiciar este reen-

contro do leitor com o núcleo mito-poético do campo do trágico, numa vivência sonhadora, que é reconhecida, ao mesmo tempo, como um possível. Graças ao narrador, consciente de seus limites na linguagem, o livro amorosamente oferece-se hoje aos leitores como possibilidade de consciência de seus próprios limites, do trágico como castração ou exclusão do Outro. A existência, revelada como afirmação do acaso e da necessidade, é compreendida afirmativamente como vontade, destinada a se atualizar na História. Esta última é incansável aventura do factum, o que supõe *criação e riscos, sempre em aberto ou sempre em potência* (Cf. Escobar, op. cit.).

No “vigor” deste **Mar Morto** — um paradoxo assumido — a bela aparição, no horizonte da narrativa ocidental, desta libertação-submissão, aos poucos compreendida, mesmo a um preço tão sofrido, ao longo do século que se apaga. A estrela matutina — aurora de um novo tempo — deixa-se entrever no duro combate. Lívia afinal rende-se ao campo do mar, onde se decidem amor e morte.

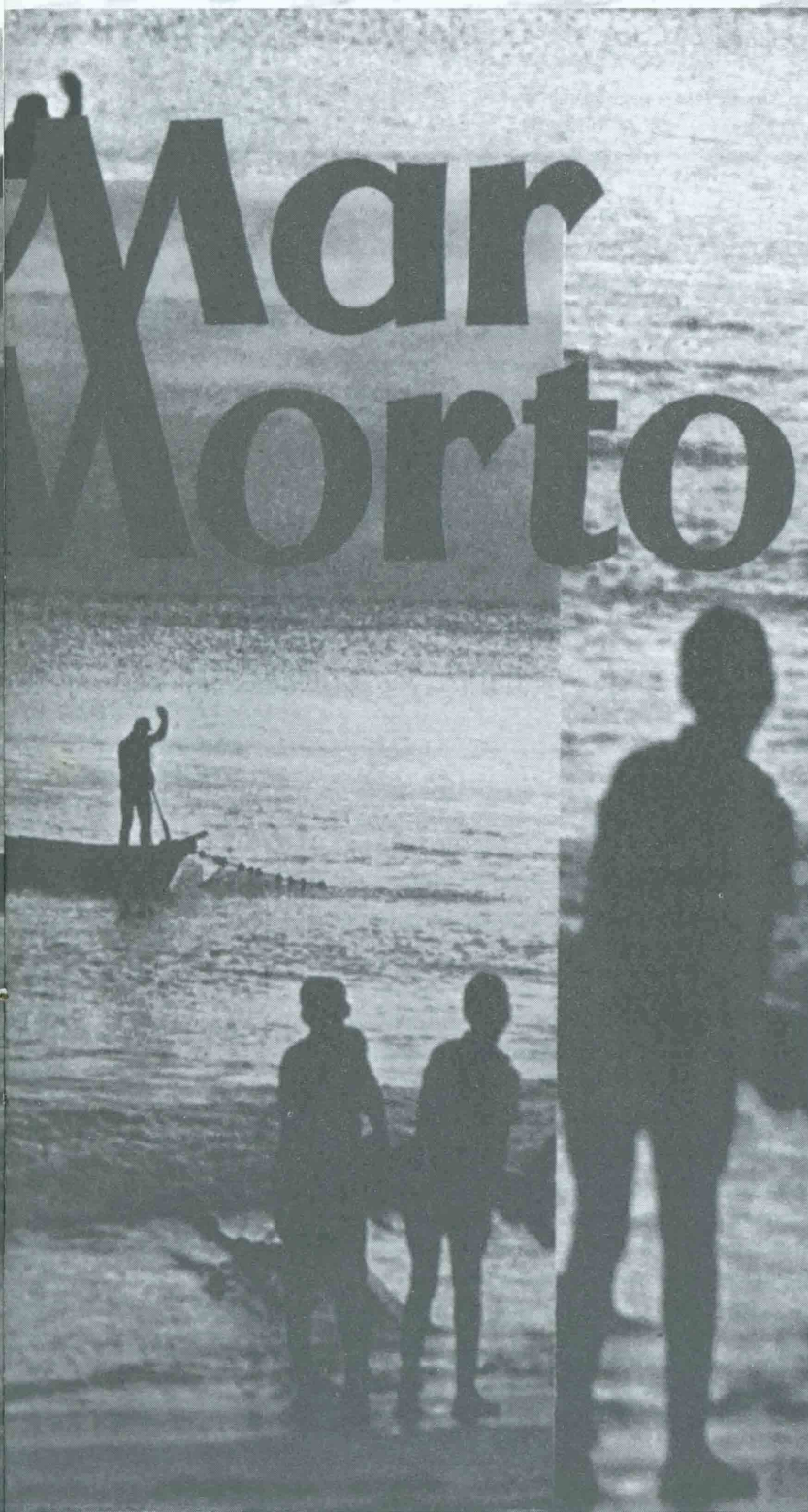
Não saberemos jamais todos os segredos de Dona Janaína. Mas, graças a Jorge, ficamos conscientes da verdade fundamental de nossa limitação e de nossa superficialidade. E também, do infinito e da profundidade do mar de nosso desejo. Nosso destino? Navegar *entre os dois*.

Particularmente belo em **Mar Morto** é a aposta de Jorge Amado em Lívia, encarnando miticamente, como Iemanjá, o eterno feminino, embora de modo diferente. No luto e na perda, diferentemente de Guma, Lívia experimenta o trágico sublimando-o, navegando sobre um mar ungido pelo óleo que lustrou primeiro o corpo do amado e que a joga na errância positiva. No traçado de seu saveiro, o tênue fio aberto no mar, entre céu e pedra, ponto a ponto. Eis o trágico como descoberta da vida e da fecundidade. Eis o factum vivido afirmativamente no ato de navegar.

A navegação de Lívia, por sua vez, reúne-se à de Jorge, jovem e velho marinheiro, sempre em busca deste eterno feminino, travestido em Lívia, em Dora, em Teresa, em Gabriela, em Tieta...

Fazendo no prólogo de **Mar Morto** sua confissão acerca do silêncio trágico, Jorge também se condena à navegação errante, peregrina do sentido, no seu erotismo radical. Situa-se o escritor, portanto, entre a pequena e a grande cabotagem, tornando “estranho” o familiar e “próximo” o distante. Vivência “interior” da supressão momentânea da descontinuidade, o erotismo de Jorge justifica sua arte e a própria existência. É sublime, ao parecer vulgar.

Nada mais a falar. Fico no cais da Bahia, escutando este vozerio e este marulho a que Jorge Amado me reconduziu, num navio perdido no tempo. Não é preciso viajar a Epidauro para encontrar a paz dos gregos. Retorno ao silêncio e à vida que **Mar Morto**, generosamente, me dá.



Neste artigo propomo-nos a abordar de forma superficial as transformações da divindade do culto afro-brasileiro EXU, discutido personagem, levando em conta as transformações ocorridas em sua representação plástica, ou seja, em sua base material, decorrentes das variações interpretativas na dinâmica dos ritos, nos quais esse personagem assume papel fundamental.

Uma dúvida manifesta-se em uma análise de primeira ordem: o que atua de forma primordial no rito, a representação plástica, que visualiza a mensagem configurando a retórica, aproximando-a a nível inclusive de um contato físico, permitindo a efetiva oferenda, ou o discurso, a elaboração doutrinária, transmissora de conceitos, manipulações e impedimentos? É certo que um não viveria sem o outro, em especial nas manifestações religiosas, nas quais a materialização dos conceitos são fundamentais para uma efetiva operação.

Em relação ao tema aqui abordado, o que se tem de concreto é que da sua representação plástica no território africano, as divindades do panteão da religião afro-brasileira, experimentam neste novo contexto, incluindo neste exemplo as sobrevivências religiosas exercidas em outras regiões, fruto da diáspora, alterações e adaptações, objetivando, inclusive, a sua própria permanência, numa interessante reformulação que teria como princípio básico a máxima proximidade com o modelo africano, tanto conceitual como plástico.

Desprovidos de tudo, do ponto de vista material, os escravos trouxeram no seu íntimo, conhecimentos que possibilitaram práticas tão vivas no cotidiano daqueles países que os utilizaram como elemento mobilizador da estrutura colonial, visíveis em tempos contemporâneos e enriquecendo o seu patrimônio cultural, a exemplo do seu pensamento religioso, convencionalmente chamado no Brasil de *candomblé*, denominação, na opinião de Yeda Castro¹, originária do termo *kandombile* cujo significado traduz a *prática de culto e oração*.

Objeto de reelaboração por exigências circunstanciais, o candomblé preservou em sua estrutura, unidades necessárias da concepção original africana.

Afim de que possamos abordar a nossa temática, é importante reportar-nos a fundamentação religiosa norteadora do homem africano, como sugere Lody²: *naquilo que ele testemunha materialmente ou nos seus múltiplos microsistemas de poder, não só temporal mas também ritual religioso*.

A memória milenar africana sustenta-se na história oral, na qual as regras, sistemas e papéis, tanto de homens e mulheres além das ações comunitárias, são determinadas por cargos e funções que na sua variedade respondem a situações concretas como as atividades do pastoreio, a agricultura, o artesanato, a religião e até mesmo as ações da realeza que em algumas regiões ainda mantenha-se, às vezes no exercício de um poder simbólico ou religioso.

É certo que a esse pensamento e postura tradicional, interagem as posturas decorrentes da modernidade, às vezes harmonizadas ou conflitantes, principalmente na área da política e religião.

A força comunitária e a relação de compreensão dos fenômenos, em especial da natureza, ainda são intermediados, em algumas regiões, através de uma visão ritualística por meio de um repertório vastíssimo, simbólico e conceitual, que significa a sobrevivência da identidade grupal. Esta produção caracteriza-se pela eficaz aliança entre os planos sagrado e o homem, sendo este conjunto um dado característico da relação deste último com a natureza.

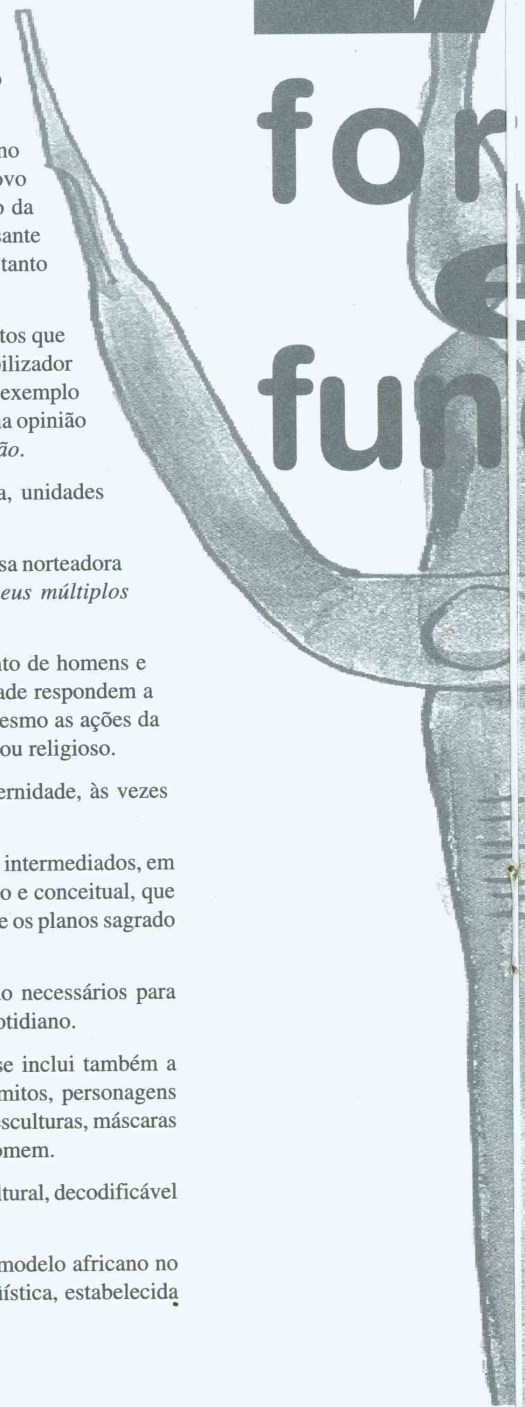
Um elaborado sistema de máscaras, esculturas, adornos, pinturas corporais e escarificações, são necessários para formulação de uma postura particular, mantenedora da unidade e modelo particular refletida no cotidiano.

A natureza, como elemento de revelação do sagrado, tem as suas nuances, codificações onde se inclui também a relação com os antepassados. Os conceitos multiplicam-se e expressam-se na diversidade dos mitos, personagens divinizadas, presentes nas ações diárias, simbolizadas em santuários pela representação plástica, de esculturas, máscaras e outros objetos, gerenciadores do sucesso das atividades diversas, administrando o destino do homem.

A dança, a palavra, o canto, os ritmos, os objetos de um modo geral são expressões desse universo cultural, decodificável pelos iniciados, manipuladores e os demais, portanto identidade grupal.

Reconhecidamente, como já observamos, não existe uma representação efetivamente similar ao modelo africano no Brasil, ocorrendo em relação à religião afro-brasileira uma divisão convencionada em base lingüística, estabelecida

ar
e
simbo
EX
for
e
fun



te e olismo KU ma ção

como *nações de candomblé*, inclusive com variedades classificatórias no âmbito das diversidades dos estados que formam a federação brasileira e a presença de determinada etnia africana nos mesmos em tempos coloniais. O modelo geral seria:

Ketu-nagô (yorubá), Jexá ou Ijexá (yorubá), Jeje (fon), Angola (banto), Congo (banto), Angola-congo (banto). Acrescenta-se a essa divisão o candomblé de Caboclo.

Vale registrar a presença do orixá EXU, nas suas diversas variáveis, como elemento dinamizador das práticas dessas *nações*.

O processo de compreensão do universo religioso afro-brasileiro não deverá ser realizado de forma simples, profundidade esta que não consta das pretensão deste modesto texto, embora possamos enfocar alguns aspectos relevantes.

Na cosmovisão africana o cosmo é um conjunto rigorosamente hierarquizado onde o homem inclui-se nesta relação, através de um permanente diálogo com os elementos desse universo, em especial a natureza.

O santuário natural, conhecido como um *espaço mágico-religioso*, reproduz-se nos territórios sacralizados conhecido como "terreiros de candomblé", enquanto espaço ritual, social e físico, onde organizam-se, simbolicamente, as divindades do universo afro-brasileiro enquanto patrono das águas, do ar, do fogo; os ancestrais, etc.

É neste conjunto representativo das divindades que um elemento intermediador, singular, manifesta-se: EXU.

Ao longo do tempo, Pierre Verger³ empregou sua capacidade intelectual e de iniciado, no esclarecimento de fatores que têm contribuído para uma melhor compreensão do universo religioso africano, inclusive sob o ponto de vista da sua repercussão no Brasil. O mesmo nos fornece um relato interessante a respeito de EXU, que reproduzimos, iniciando a análise desta divindade.

Exu é muito sutil e o mais astuto de todos os orixás.

Ele aproveita-se de suas qualidades para provocar mal entendidos e discussões entre as pessoas ou para preparar-lhe armadilhas.

Ele pode fazer coisas extraordinárias como, por exemplo, carregar numa peneira, o óleo que comprou no mercado, sem que esse se derrame desse estranho recipiente!

Exu pode ter matado um pássaro ontem, com uma pedra que jogou hoje!

Se zangar-se, ele sapateia numa pedra, na floresta, e esta pedra põe-se a sangrar!

SUA CABEÇA É PONTUDA E AFIADA COMO A LÂMINA DE UMA FACA.

Ele nada pode transportar sobre ela.

Exu pode ser também muito malvado, se as pessoas se esquecem de homenageá-lo.

É necessário pois, fazer sempre oferendas a Exu antes de qualquer outro Orixá.

A segunda-feira é o dia da semana que lhe é consagrado.

É bom fazer-lhe oferendas, neste dia, de farofa, azeite de dendê, cachaça e um galo preto.

O que podemos destacar nesta descrição, é o seu caráter irreverente e ameaçador que se exprime pela forma da sua cabeça, *pontuda e afiada como a lâmina de uma faca*, porém sem nenhuma alteração radical em seu modelo e atributos.

Ainda Verger: *Exu é um orixá ou um eborá de múltiplos e contraditórios aspectos, o que o torna difícil defini-lo de uma maneira coerente... é astucioso, assustados com essa característica comparam-no ao diabo, dele fazendo símbolo de tudo que é maldade, perversidade, abjeção, ódio, em oposição à bondade, à pureza, à elevação e ao amor de Deus.*

Nesta nova informação observamos uma alteração considerável da representação plástica de Exu que passa a ser configurado similar ao diabo, dos católicos, assumindo característica associada à maldade, exclusivamente.

Entre os iorubás o lugar consagrado a Exu é constituído por pedaços de pedras porosas chamada *yangi* ou por um montículo de terra modelada numa forma similar a figura humana que tem olhos, nariz e boca assinalados por cauris (búzios).

1. CASTRO, Yeda Pessoa de. **A Presença Cultural Negro-Africana no Brasil: Mito e Realidade**. Salvador. CEAO, Ensaios/Pesquisas n. 10, julho/1981.

2. LODY, Raul. **Candomblé, Religião e Resistência Cultural**. São Paulo. Ática, 1987.

3. VERGER, Pierre F. **Orixás**. São Paulo. Currupio, 1992.



Outras vezes são representados por uma estátua que contém fileiras de cauris, tendo às mãos uma pequena cabaça (adó) que no seu interior leva ingredientes com poderes mágicos para a realização dos seus trabalhos, nestes casos seus cabelos projetam-se numa longa trança sobre o crânio com a finalidade de ocultar a lâmina de uma faca que ele possui no alto do crânio.

Analisando os exemplos construídos no Brasil e em Cuba, Verger identifica a configuração de elementos que o associa com o diabo e argumenta que quando tratado convenientemente realiza tarefas benéficas: *Pode ser enviado para fazer o mal às pessoas más ou as que nos causam ressentimento... É simbolizado por um monte de ferro plantado sobre um montículo de terra e, às vezes, por uma imagem igualmente de ferro, representada pelo Diabo brandindo o tridente... As pessoas que procuram sua proteção usam colares de contas pretas e vermelhas.*

Nesta descrição chamamos a atenção para a presença de um tridente, símbolo associado ao Diabo, porém é preservado a sua referência original em sua base constituída de montículo de terra, este seguindo o modelo africano.

Já Edson Carneiro⁴, em **Negros Bantos** afirma: *A representação mais comum de Exu, o Orixá que simboliza as forças contrárias ao homem, trá-lo sempre armado com sete espadas, que correspondem aos sete caminhos do domínio imenso do Orixá.*

De fato sua abrangência espacial é enorme, em especial nas encruzilhadas e espaços esconsos do planeta. Prossegue o autor: *O poder desse orixá é tão terrível que seu "assento" nos Candomblés se constrói com pedra e cal, a portinhola é fechada a cadeado para que ele vendo-se preso não saia a fazer diabruras pelo mundo, e lembra que O Exu do Alto do Abacaxi era feita de três peças desmontáveis, de vidro, como às vezes acontece com as representações afro-brasileira de Ibeji, os Gêmeos Cosme e Damião... Exu tem características fálicas, para prová-lo, basta-me citar estas palavras de Nina Rodrigues: um Pai de Santo Nagô cedeu-me para fotografar dois ídolos ou figuras Geges de Êlêgbá, que ele não sabia o que representavam. Eram, todavia, ídolos perfeitos em bronze, um de cada sexo. Corpo comprido, pernas muito curtas, boca rasgada até as orelhas, volumosos órgãos sexuais, peitos longos pendentes na mulher... Sabido que Exu procede da Costa dos Escravos, não tendo similar nos povos Bantos importados para o Brasil, deduz-se com probabilidade de acerto, que os negros sul-africanos deles se apropriam sem lhe retirar nenhum dos caracteres de instintivos essenciais.*

Mais tarde, Edson Carneiro⁵ em um outro trabalho assim se refere a Exu: *Exu (ou Êlêgbará) tem sido largamente mal interpretado... O "assento" de Exu, que é uma casinhola de pedra e cal, de portinhola fechada a cadeado é a sua representação mais comum em que está sempre armado com suas sete espadas, que correspondem aos sete caminhos do seu imenso domínio, eram outros tantos motivos a apoiar a símile... Assim como pode interceder junto aos Orixás para mau, também pode fazê-lo para o bem, dependendo daquele que pede sua intercessão... Exu pode dançar no Candomblé, mas não em meio aos demais Orixás. Isto aconteceu, certa vez no Candomblé do Tumba Junçara (Ciriáco), no Beiru: a filha dançava rolando-se no chão, com os cabelos despenteados e os vestidos sujos.*

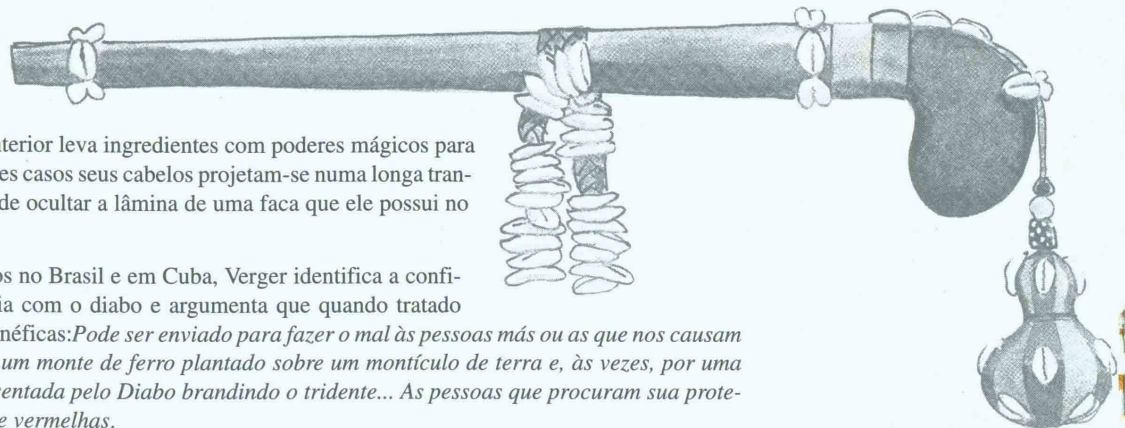
Edson Carneiro nos fornece nesta oportunidade uma versão de Exu na qual essa divindade traz consigo *sete espadas*, o que leva a supor tratar-se de uma derivação do tridente, porém o que existe de concreto é que novos elementos vão sendo incorporados à versão original num constante refazer.

No que se refere ao seu *assento* (local destinado à fixação da imagem para realização de oferendas) o mesmo é acrescido de uma proteção que na verdade objetiva o controle tratando-se de uma pequena casa cuja porta é vedada por um ostensivo cadeado onde apenas alguns têm acesso para a realização de limpeza e oferendas.

Essa necessidade da guarda rigorosa do personagem reforça o aspecto perigoso ou traquino do mesmo, valorizando, num certo sentido, um aspecto maléfico.

Em exemplo posterior Edson Carneiro descreve um par de Exu desta vez confeccionado em bronze, o que significa uma mudança em relação a matéria-prima usada para sua produção plástica que outrora era a madeira ou a argila, porém no aspecto formal evidencia, a exemplo do similar africano, exuberante sentido fálico.

Já Raul Lody⁶ revive um conjunto de leituras, sob a ótica da ento-sociologia, abordando as relações dos *Deuses-Orixás* no cotidiano do homem comum, mostrando que ao mesmo tempo em que o elenco de Deuses se amolda às novas realidades, não deixam de manter os signos de identidade e principalmente o vínculo original, e afirma: *É Exu, sem dúvida, visto através de uma montagem do Diabo, intencionalmente vermelho, com chifres e tridente, pulsando em seu interior uma africanidade tão duvidosa como a ortodoxia do seu culto atual. Dos olhos de búzios e modelados em argila, verdadeiras esculturas assentadas em alguidares, onde regado de ervas e sangue assumem seu dinâmico papel religioso, e agora são, Esculpidos em madeira ou forjados em ferro batido, recebem votos e práticas similares, ocorrendo maior ou menor identidade aos modelos originais de Exu, o mensageiro e não de Exu, o diabólico personagem, voraz no seu mercenarismo ritual. A crescente e marcante caracterização e aparecimento da iconografia religiosa afro-brasileiro coloca Exu com todos os caracteres do Diabo dos católicos.*



arte
e
simbolismo
EXU
forma
e
função

4. CANEIRO, Edson. *Negros Bantos*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1937.

5. CANEIRO, Edson. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro. Edições de Ouro, 1961.

6. LODY, Raul. *Espaço Orixá*. Sociedade: Arquitetura e Liturgia do Candomblé. Salvador. Ipanamá, 1988.

Neste contexto Exu ganha novas configurações, produzidas em novos materiais, num processo serial típico da industrialização. A pintura vermelha recobre a escultura em gesso, já assumindo formas humanas de homem e mulher bem definidas, sendo porém utilizados nos cultos da Umbanda.

Esse fenômeno repercute no distanciamento mais radical da imagem original africana, manifestando uma vigorosa versão local, abastecida dos fatores de uma nova realidade urbana.

Comentando sobre a relação Exu e o Diabo, prossegue Lody: *Creio que agora Exu está mais próximo dos Diabos dos católicos do que do elemento comunicador entre os Deuses e os homens, em suas primordiais funções no espaço afro-negro onde, o controle do culto e a ação de Axé indiscutivelmente estão assentados na imagem patronal, ulterina e viril do Exu com seus falos à mostra, geralmente desproporcionais ao corpo, língua em caricatura, cara feia, ou gaiata, evergando uma lança, tridente ou facão estão expostos na adversificada imaginária dos Terreiros, Exu nadando no dendê, aceso pelas velas sendo incessantemente acordado pelo pão e a pimenta. Bebe a cachaça, a água lustral.*

Lutando tenazmente contra essas transformações Exu assume a qualificação de *símbolo da resistência* na tentativa do resgate da versão original, afirma-se contra a rigidez formal de inspiração Européia, colonizadora, caracterizada pela produção de estereótipos culturais. A sua não identificação com os santos da Igreja Católica no processo de sincretismo, pela absoluta ausência de similitude e por sua particularidade dúbia (o bem e o mal) remeteu Exu ao Diabo, este último agente exclusivo do mal.

Essa proximidade, apesar de permitir mobilidade e irreverência, põe em risco a fidelidade à versão africana, a memória e a expressão plástica, elo possível com o passado e elemento importante na preservação da sua identidade.

O arquétipo da não submissão, da coragem, da resistência, tonifica o personagem, enveredando na leitura de um discurso heróico do protetor, libertador, contestador da dominação, verdadeira fidelidade à memória original.

Em **Bombagira, A Marca do Proibido**⁷ Lody observa a manifestação de Exu na forma feminina, a qual ele chama de *Exu mulher*: *(a) predominância dos aspectos femininos em um mito bissexual, leva a uma mudança de papéis e funções intimamente comprometidas com as funções originais do agente mercurial do culto...* Em sua forma feminina Bombagira sintetiza uma visão idealista da mulher contestadora das normas sociais. Contraventora, assume o lado do proibido, a bissexualidade, a irreverência, o erotismo, a subversão, etc.

Assumindo poder, fascinação e sabedoria, transmite temeridade e admiração estereotipadas, hora em *espanholas*, hora em *ciganas típicas*, variando de personagens nos limites em que a sociedade lhe fornece como referencial e modelo, na construção de um novo mito no seu alargamento, onde não mais se prende a ortodoxia dos afro-negros, conceitos, preconceitos e imagem são deliberadamente alterados: *“ora loura, ora morena, ora mulata, rarissimamente negra, são as expressões iconológicas de Bombagira; portando adereços de ordem comum, cetins em vermelho e preto, roupas de cigana e demais detalhes de indumentárias insinuantes e eróticas, quase sempre lembrando uma dançarina oriental com tons latino, conclui.*

Mariano Carneiro da Cunha⁸ elabora uma preciosa colaboração ao tema: *É um paradoxo que nesses grupos chamados feitichistas quase não existem representações antropomorfas das Divindades: raríssimas figuras equestres podem reproduzir a imagem de Xangô... todos os Orixás são de preferência representados por seus “assentamentos” ou por seus emblemas...* quanto a Exu o mesmo tem uma estatutária profusa e de iconografia variada, como já notara L. Frobenius no início do século. De outra parte as representações plásticas de Exu assumiram uma grande ênfase diversificando-se de um modo extraordinário com a expansão da Umbanda, daí acreditarem alguns autores que a Umbanda fosse a causa do aparecimento de Exu de ferro batido, entre outros modelos.



Sobre os protótipos africanos Mariano informa: "existe dois tipos de representação plástica de Exu entre os Nagô-Yorubá. Uma organizou-se em torno de um monte de laterita ou lama escura... Tais montículos encontram-se nas cidades, no santuário principal de Exu e em cada mercado. Esses altares tem, por vezes, uma vaga configuração de rosto humano feito de caracóis incrustados... Outro grupo de esculturas encontram-se sobretudo nas cidades nigerianas, onde esta divindade chama-se Exu-Elegbá ou Elegbara, orixá ligeiramente diferente do Legbá Daomeano. São em geral estatueta de personagens masculinos e femininos, cujo traço mais característico é a cabeleira longa e recurvada para trás e sempre pintadas de preto. A masculina porta, via de regra, algo recobrendo as partes sexuais... Quanto a feminina, encontra-se em geral ritualmente despida....

Enfim, há quantidade razoável de representações plásticas de Exu nas artes de característica sacra africana.

Podemos verificar o traslado dessa concepção plástica examinando o que fala a respeito Mariano sobre os primeiros exemplares brasileiros da estatuação de Exu: as esculturas mais antigas representando Exu, feitas no Brasil e as quais tivemos acesso, são quatro. Comportam cronologia razoável e apresentam elementos indicadores bastante seguras quanto a sua evolução formal e iconográfica: duas são de madeira, duas são de ferro forjado.

Num exame particular, analisamos os Exus de ferro, que é fruto de uma reformulação da estatuação africana em madeira: os Exus de ferro exibem iconografia bastante diversa e variada em relação aos de madeira: são contudo um desdobramento plástico desses, lembra Mariano que por outro lado encontramos uma estatueta de vinte e cinco centímetros de altura, de atitude frontal hierática, braços ao longo e separados do corpo formando ângulos de vinte e cinco graus. Mão com as palmas voltadas para frente. Nenhuma indicação de sexo. Embora muito patinada pelas sucessivas libações de azeite de dendê, podemos perceber muito bem os traços fisionômicos brancos e bem delineados. Cabeleira lisa A prolongando-se em três melenas encaracoladas de cada lado e que descem perpendiculares aos ombros....

O segundo exemplar é o Exu da coleção de Mário de Andrade, misto de Hermes e Prometeu: Trata-se de estatueta de vinte e sete centímetros de altura, mas que se prolonga com um emblema que porta a mão direita perfazendo um total de quarenta e dois centímetros de altura. Pousa numa base quadrangular de dezoito por vinte centímetros. Seu dorso é de forma geométrica, ao qual foram presos, por rebites aos ombros. Traços fisionômicos brancos, olhos redondos e escavados voltados para o alto.... Conclui Mariano: essas estatueta de Exu em ferro forjado representam marcos distintos para compreensão da evolução formal e iconográfica da estatuação e dos emblemas dessa divindade produzidas até hoje no Brasil. O autor destaca neste relato a incorporação de traços étnicos de origem européia que em relação ao original africano constitui-se em uma alteração étnica radical.

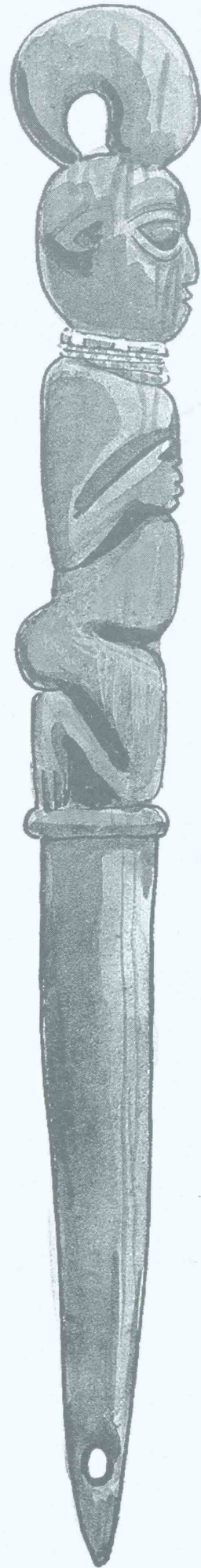
A elaboração de modelos contemporâneos obedecem a mais variadas motivações, desde os cânones rígidos inspirados nos fundamentos, sem os quais a funcionalidade da divindade corre sério risco de ineficiência, as mais diversas sugestões formais, porém assegurando nestas variações referências insubstituíveis para efeito da ação da divindade da sua utilidade ritual.

Descrevendo uma cena do cotidiano, comum na Cidade de Salvador, Bahia, Vera Martins⁹ relata as aventuras de uma iniciada de nome Domingas, na procura de um artesão para confeccionar uma representação escultórica de Exu. Feita a encomenda, executado o trabalho, o resultado a satisfaz, conforme relata a autora: Domingas olhou a escultura em frente e não pode conter o riso de satisfação: Está linda! Uma verdadeira Diaba, mostrou, também sorrindo, seu Zé. Uma Exu de saia. Por baixo, um rabo enorme, retorcido salientemente na ponta. As orelhas tem furos a espera de enfeite e por ousadia uma língua enorme esparramada de fora!

Nesta oportunidade Exu, além de ser denominado de Diaba, preserva sobretudo, simbolizado por uma língua enorme, a sua qualidade fálica. Prossegue a autora: Antigamente, antes dos missionários, dos crentes das Assembléias de Deus atraírem devotos do Candomblé, era comum seu Zé trabalhar a noite toda para dar conta do serviço... junto com a Diaba. Domingas levou a ferramenta de Tranca-Rua, um tipo de Exu bastante temido que, segundo dizem, guarda a porta do inferno. José Adário fez uma escultura de setenta centímetros, uma chave de trinta centímetros no meio, duas lanças (armas que o "diabo gosta"), mais uma cabeça em forma de triângulo invertido..., e Vera conclui: as esculturas do Candomblé, mesmo aquelas destinadas ao culto, antes de serem sagradas e se tornarem símbolos da divindade, representam manifestações de um mundo próprio, extremamente rico em mistério e magia, onde se vê também a marca do artista.

As etapas evolutivas da estatuação de Exu são evidentes, a assimilação com o Diabo substituiu gradualmente a sua representação original que assume uma simbologia compatível com a nova iconografia, porém as distorções não escondem o ícone original: na realidade, esta última etapa diabólica da representação plástica de Exu é a síntese do Legbá Daomeano e do Exu-Elegbá das cidades Yorubá da Nigéria. Aqui é assexuado tendo como sinal sua masculinidade agressiva a cabeleira fálica, o porrete (Ogo Exu) e os símbolos correlatos; lá é, por antonomásia, enormes falos fincados em monte de terra. A reunião desse elemento em um só personagem resultou em outro de chifre, tridente, rabo infalível tal e deus Min Egípcio....

As contribuições plásticas que levaram a incorporação dos dois chifres, segundo Mariano, pode ser resultado do próprio contexto africano, porém mantém vinculação com o seu significado terrível, ameaçador, perigoso do



próprio contexto africano, porém mantém vinculação com o seu significado terrível, ameaçador, perigoso do diabo, na versão católica. *Além de católica é provável porém que outras influências africanas tenham concorrido para a fixação dos dois chifres como opção final dessa iconografia,* justifica o autor, *porque adornam esses também máscaras e estatuetas consideradas terríveis por sua força mágica*

É incontestável a existência de uma produção plástica africana, principalmente no referente a estatuária e é nesse contexto que se evidencia a iconografia de Exu com caracteres que transplantados para o Brasil através dos escravos sofre uma reformulação adaptativa nesta nova realidade. Este momento de reelaboração se efetua mantendo inclusive sua posição na hierarquia dos *deuses africanos* no culto afro-brasileiro, inclusive sempre agraciado prioritariamente quando da realização de determinadas atividades litúrgicas.

A incorporação de elementos culturais em contextos sociais diferentes do original implica, naturalmente, em modelos adaptados assumindo versões locais, não só na prática ritual como na imaginária.

Parece-me obrigatório que as mudanças no discurso que sustenta o conceito reflete-se na elaboração da base material do mesmo, num processo de intensidade dialética, logo dinâmico e razão de sobrevivência. A funcionalidade ou a utilidade do instrumento de fé deve-se revelar claramente nos seus efeitos práticos, o símbolo é a referência visual, porém o que importa é a sua ação, creditada em resultados junto ao praticante-manipulador dessas forças. A iconografia de Exu, a partir do seu modelo original africano, sofreu constantes modificações, a imagem com a representação de uma faca afiada sobre a cabeça do personagem é suprimida no Brasil, as formas humanas do modelo yorubá permanece, inclusive particularizando o feminino e o masculino, porém a manutenção mais evidente é o seu pênis viril, vinculada à concepção africana onde em locais determinadas são cultuados imensos falos que tem referência a fertilidade e a possibilidade de continuação da espécie humana. Exu no Brasil incorpora o tridente, o rabo e o chifre com resultado da sua vinculação ao diabo, embora esses modelos conservem as características fálicas.

Outras variações importantes registram-se no material básico para a confecção das imagens, que da argila, passa para a madeira e metais como bronze e ferro existindo exemplares produzidos em cimento, sendo que nos modelos industrializados o material empregado é o gesso sendo as peças pintadas geralmente em vermelho, tendo formas humanas similares ao homem ou a mulher branca, ganhando novas titulações. Apesar da variação formal, mantém-se o seu caráter merecedor de respeito e temeridade.

A exemplo da África, no Brasil, principalmente nas casas de culto afro-brasileiro, Exu tem sua morada especial, uma casinha colocada próxima ao portão principal do terreiro funcionando como guardião.

A influência da colonização em bases católicas resultou na Bahia num processo identificado como sincretismo que estabeleceu paralelismos entre os Santos da Igreja Católica e as Entidades do Candomblé, nesse processo Exu foi assemelhado ao demônio, assimilando inclusive seus caracteres, evidenciando um aspecto de maldade, próprio e prioritário no primeiro, deixando de ser o agente dúbio mensageiro da vontade dos manipuladores para uma determinada ação.

Os cânones para elaboração das imagens de Exu variam de acordo com a concepção de artesãos e clientes, porém para preservar determinadas características, importantes, para efeito de ações eficientes, é necessário a permanência de elementos simbólicos remanescentes do modelo original, elementos estes segredados aos cuidados dos iniciados e manipuladores.

A exacerbação dos aspectos de sexualidade fálica e da contravenção não encontram ressonância importante nas casas de culto afro-brasileiras que mantém o ideário de mensageiro, onde Exu se esmera nas práticas das ações recomendadas.

A sobrevivência desse personagem nas atividades rituais dos cultos de vinculação africana deve-se ao seu caráter dinâmico, adaptando-se a diversos contextos, incorporando elementos, reformulando-se, negociando sua permanência, até os limites do essencial, mantendo sua singularidade e semelhança ao ser humano, refletindo as virtudes e defeitos, que não são exclusivamente dele, Exu, e sim da humanidade.

O símbolo é o que se pensa dele, é o que se diz dele e *fala* quando falamos e *pensa e age* quando pensamos e agimos.

Finalizamos recorrendo mais uma vez a Mariano Carneiro da Cunha: *no Brasil, Exu assume todos esses atributos e mais a revolta de uma cultura de resistência contra os valores impostos pela sociedade dominante. Isto é, o Hermes africano reúne em si mesmo os elementos de uma metáfora expressiva que simboliza a cultura negra num ambiente hostil: esta para sobreviver e se afirmar, serve-se do símbolo antagônico por excelência da religião dominante, para veicular uma visão de mundo própria onde a ênfase é posta na contestação. Reveste-se pois o trickster nagô-yorubá dos atributos do diabo cristão para instalar sub-repticiamente os conceitos revitalizantes de sua continuidade e de sua identidade culturais.*

7. LODY, Raul. 7 temas da mítica Afro-Brasileira. Rio de Janeiro. Altvia, 1982.

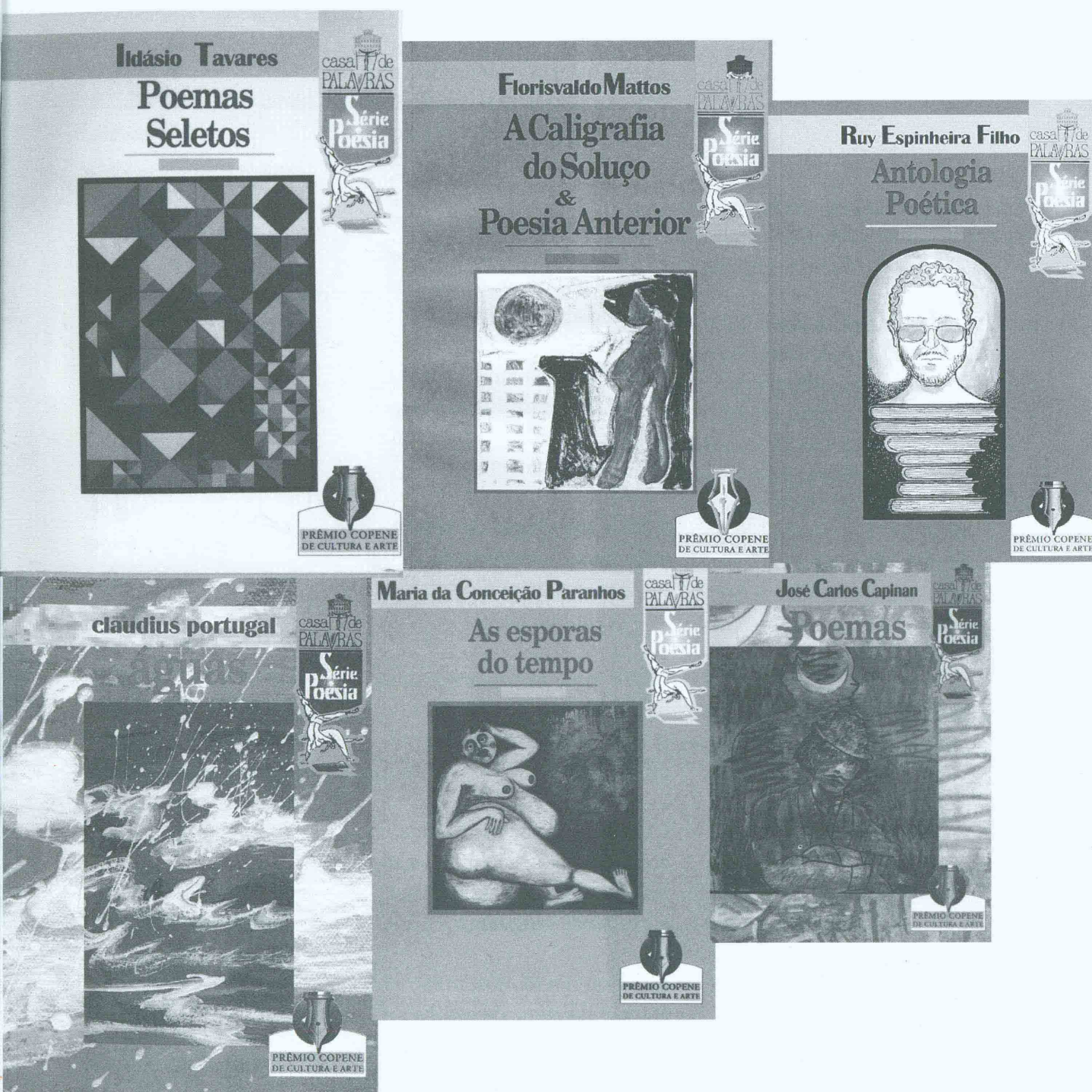
8. CUNHA, Mariano C. da. Arte Afro-brasileira in História Geral da Arte. ZANNINI, Walter. São Paulo. Inst. Moreira Sales, 1983.

9. MARTINS, Vera. Artistas do Sagrado in Revista da Bahia. Salvador. Empresa Gráfica da Bahia, 1984. V. 30, 14 Set/nov.

Bahia poesia



Durante o ano de 1996,
a Copene Petroquímica do Nordeste S.A.
em parceria com a Fundação Casa de Jorge Amado,
editou dentro do Prêmio Copene de Cultura e Arte,
Série Poesia, Coleção Casa de Palavras,
doze autores da Bahia. Nas páginas seguintes,
em inéditos ou extraídos destes livros,
esta poesia baiana.



Poema Preposicionado

A Glauber Rocha

Debaixo dessas pontes de limo,
debaixo desses rios parados,
por que nos quererão ativos,
mas não honrados?

Por sobre esses verões poluídos,
por sobre esses ventos domados
por que nos quererão amigos,
mas não amados?

Diante desses mares vencidos,
diante desses muros inviolados,
por que nos quererão perdidos
viajantes sem mapa?

Atrás dessas botas de verniz,
atrás dessas máscaras de aço,
por que nos quererão submissos
seres programados?

Nesse fosso de espanto e mito,
nessa fria massa de ocasos,
por que não paramos de rijo
o fóssil barco?

Com as ferramentas da vida
com os amantes com os amados,
por que logo não explodimos
a obstinada máquina?

Fique no ouvido o som terrível,
cravem na carne os estilhaços,
antes me quero morto ou sofrido,
porém honrado .

T

ransito em Isla Negra

Pablo Neruda, *in memoriam*

Estavas só
quando sobre ti rolaram pedras
estavas só
quando sobre ti singraram naves
estavas só
quando sobre ti cantaram pássaros
estavas só
quando sobre ti cruzaram homens.

Estavas só
quando sobre ti passaram rápido
todos os passos do mundo.
Passou o dia e a noite.
Passaram rios
animais florestas cordilheiras
argila e nuvens
o que amavas e choravas
o imenso rol que acendias
canto plural
com tua espada de amor —
terra ventos mares sangue
asa céu lumes bandeiras
mineral madeira búzios.
Códigos que decifrava
tua verdade inconsútil.

Nada te podia acordar
do silêncio primeiro.

Estavas só
quando sobre ti fincou o tempo
innumeral residência e rodas.
Mais do que sombra. Cimento.

Diamante contra o espelho

Muitos sabem do que se passa, muitos,
Se curvos afagam a penugem da manhã
claro que perderão os dedos nesse afã.

Muitos fitam as águas e ainda fazem
um máximo de esforço para ver
no roto espelho o instante prometido.
O espelho passou. Ficaram os olhos
boiando sobre espumas revoltadas:
jamais será possível reagrupar
o que ao sonho deveu-se e foi só tempo.

Perdeu-se muito mais, perdeu-se tudo.
Transformado em gume o liso
rosto de pedra recolheu pesares.
Restou o inacessível como passatempo.

Ao verão de palavras calcinadas
os dias se apagam nas areias podres.

Koyutaya 2

**Errar por terras desconhecidas
É coisa quase certa, meu amor.**

**Mas o que me floresce e incita
São matizes, aromas e timbres
De países desconhecíveis.**

**E é por isso que viajo até doer
Quando você me exila em você.**

(BSB96)

O óbvio e o também

Sabem?

É letra e palavra
(entalhe e costura)
no socavão do poeta:
granito entre verbenas
bulício com os jacintos,
mas há que deglutir o dicionário!
Sou desfolho e concreto,
sei esperar o diabo
há que espreitar Adonai —
e a paixão e seu escaler
o medo e o descampado,
a esfinge e seu galo vesgo
o enunciar e o versejar es.

Sabem?

A palavra é tátil
a letra é imagética,
o poeta é protéico
o homem é (in) dócil,
a cadela é dútil
a vida é inútil,
nesse enumerar sem conta.
A morte é esquelética?
A poesia é tudo, é também,
responde como se (h) era
ou folha fosse na cal
dos túmulos ao sol.
Sabem tão poucos!
Mais ou menos passeiam,
os outros e as lagartixas na sombra.

Soneto I

Eu quero este soneto como a pedra
na primitiva compostura exata,
ao ar lançada em curva como prova
do peso que a palavra tem na forma.

Capaz do fruto à fome do poeta,
a semente do verbo, conjugada
irmã da terra e certamente pedra,
medrou antes do gesto e do desejo.

E do entalhe ao verso, o nascimento
foi tempo de criar idéia ao fim da pedra
onde outro poema em crescimento

ao ar lançado em curva como prova,
é palavra na forma desejada
de primitiva compostura exata.

Beilhete a Maria

Desperto para o teu corpo nesta noite madura.

Desperto com o corpo. Aqui não há almas.

*A saudade é do corpo, e é corpo o que se modula
na memória do corpo, sem desconcertos de alma.*

*Aqui é a maré do corpo, densa, respirando
o seu morno marulho: corpo a corpo. Espessa
harmonia. Memória: corpo em corpo. Tudo
anterior à alma, esse sopro de intempéries.*

*O despertar é do corpo, a saudade é do corpo,
na memória do corpo é o corpo que se modula
quando, em denso marulho, espesso, corpo em corpo,
desperto-me teu corpo nesta noite madura.*

O TESTEMUNHO

a Natur de Assis, in memoriam

Meu pai o encontrou num bar
e o levou para casa,
onde garrafa mais nobre
aguardava ser honrada.
Reuniu família, amigos,
para ofertar-lhes a rara
palavra do visitante
(seu velho parceiro de outra
cidade, principalmente
de outros — e muitos — bares).
Percebi, ao ver o poeta,
que chegava de oceanos
procelosos, pois havia
nele um compasso ondeante
que quase adernava a sala
em que meu pai nos reunira
respeitosos, expectantes.
Em sua mão, um copo alto
com dosagens demarcadas
— indo da maior prudência
à plena temeridade:
*for ladies, for men, for pigs,
for jackasses...* a do poeta
as humilhava, afogava-as.
Um gole solene, e a voz
ergueu-se, redonda e cálida,
modulando nostalgias
da infância (por onde um trem
viajava conduzindo
passageiros de algodão),
amores irremissíveis,
a noite como uma nave
de ébano, andorinhas
fugidias, sonhos, mágoas,
luas, claustros, solidões
— e uma harpa de prata
chorando nas mãos do vento.
Depois, recordo o silêncio,
alta noite, no meu quarto.
Em mim. Porém substância
diversa de outros silêncios:
de um silêncio espesso, grave,
profundo, de testemunho
do prodígio, do portentoso
que às vezes nos alumbrava
naquele tempo.

Um tempo
de milagres — quando ainda
havia poetas no mundo
e era vivo meu pai.

LILITH

Um torvelinho no ar
Um torvo alinho

Sinto o peso nos rins
Sinto o torpor maligno
Sombra, súcubo.

Tudo expectativa
Tudo susto,
Enorme louva-deus
A devorar-se inteiro

E minha sombra
Sobre mim
Oprimindo-me
O peito.

Delírio de João Batista

O agridoce sabor
Dos gafanhotos,
Adstringente manjar
Corroendo as entranhas

Em volta só desertos
A face de Deus
Na corcova das dunas.

Os olhos do Senhor
Ardescentes como brasas,
Olhando, sem ver,
A vastidão de plumas.

Um oásis rumoreja
Suas fontes. Silêncio.

Herodiáde repousa
No mormaço das tendas,
Carminada e secreta
Em seus véus de cetim.

O amolador de facas
Afia seus cutelos.

Toada para

Olha lá Dadinho,
carregando saco:
que moço bonito,
vai todo suado,
vai todo curvado,
carregando peso,
saco de cacau
pra enricar cunhado,
noite e dia
sol e chuva

Olha lá Dadinho,
trabalhando duro,
mal foi para a escola,
sempre trabalhando
pra ajudar o pai,
pra ajudar a mãe
pra ajudar a criar
os irmãos mais novos.
noite e dia
sol e chuva

Olha lá Dadinho,
montado no burro,
facão na cintura
chapéu na cabeça,
vai pelas ladeiras,
chafurdando lama,
cedro gameleira
vai jequitibá.
noite e dia
sol e chuva

Vai papai Dadinho,
facão na cintura,
desbravar o mato
pra criar os filhos;
vai plantar pros outros,
vai roçar a roça.
desbrotar o broto,
combater a praga.
noite e dia
sol e chuva

Vai papai Dadinho
pra trás do balcão,
vai cortar o fumo,
vai medir o pano,
vai cortar toucinho,
carne do sertão,
vai vender cachaça,
vai vender botão.
noite e dia
sol e chuva

Vai vender de tudo,
secos e molhados,
detrás do balcão
pra ganhar a vida:
vai correr a roça,
vai vender a loja
pra comprar a roça
e educar os filhos:
noite e dia
sol e chuva

Todos educados
prósperos, casados,
doutores e, formados
pela capital:
filhos importantes,
dignos, honrados,
cultos, viajados,
nome no jornal.
noite e dia
sol e chuva

E tu, tão humilde,
tão manso e pacato,
um jogo de cartas,
pesca de tarrafa,
sem sair do mato,
facão na cintura,
desbrotando o broto,
a podar o galho.
noite e dia
sol e chuva

Velhice chegando,
olho pouco enxerga,
corpo inda resiste,
capinando o asfalto,
capinando versos,
capinando contos
para se dizer;
para se contar
noite e dia
sol e chuva

meu pai



Pelas Águas Claras,
pelo Rio de Contas,
Oricó Mirim,
pelo Congogi
flui a sua vida,
quieto, calmo, manso –
vem meu pai poeta,
vem-me consolar

*noite e dia
sol e chuva*

deste mundo podre;
deste mundo doido
de onde, finalmente,
tu te libertaste,
vem nos dar o pão
de tua humildade
nosso em cada dia
de atribulação

*noite e dia
sol e chuva*

e nos perdoai
por não sermos puros
como sempre foste
pela vida toda;
por não sermos fortes
perante o Desejo
como tu soubeste
toda vida ser.

*noite e dia
sol e chuva*

Pai santificado
perdoai teus filhos
presos pelos laços
loucos do Desejo;
dai-nos o pão áspero
da sabedoria
de viver a vida
como tu viveste

*noite e dia
sol e chuva*

pra que nós possamos
criar nossos filhos,
facão na cintura,
capinar o mundo:
vai Papai Dadinho,
livre finalmente
capinar as nuvens,
desbravar os céus,

*noite e dia
sol e chuva*

vai livrar teus filhos
de todos os males
deste mundo triste
feito de suor
onde tu penaste,
carregaste saco,
montaste no burro,
chafurdando a lama.

*noite e dia
sol e chuva*

carregando o pai,
carregando a mãe,
os irmãos mais novos,
a mulher e filhos,
cunhados, sobrinhos,
carregando os pobres,
carregando o carma
louco do cacau.

*noite e dia
sol e chuva*

Agora descansa,
venerável pai,
vai dormir teu sono,
trabalho acabou.

1. ESTADO DE SÍTIO

*Era de ver a fúnebre bacante!
Que torvo olhar! que gesto de demente!*
(Antero de Quental)

Havia um vulto vão, de tanto espanto,
que a hora se quebrava no seu gesto.
Vinha guiando seu cavalo alado,
mas eu, na escura espreita, estremecia

pelo terror do tempo já corrido,
onde não há, comum, espaço vago
que abrigasse o sosso bro de uma vida
sem indulto, fugida sem mais marca.

E volta o sol a incandescer a noite
de toda expectativa não recolhida.
Eu, naufrago, exilada na cidade,

enquanto escoo o fêretro do dia
precoce. Sepultado pensamento
da desdita de já não ter partido.

3. NOTURNO AMOROSO

(Soneto de São Tomé)

*Tomé: "Eu não acreditarei".
Jesus: "Você acreditou, porque viu.
Felizes os que acreditam ser ter visto."
(João: 20, 25-29)*

Só vendo uma esperança me convenço
de que existe amor e existe anelo,
a despencar-me nos estreitos ermos,
onde me penso, sem perder os elos.

Quando vejo e revejo teus ardores
e me debruço no teu peito farto,
eu me despeço das antigas dores,
enquanto faço e refaço o facho.

Eu te anuncio em deserddado reino.
Tanto busquei. Encontra-me o sufoco,
e, então, te olho (vendo o meu desejo).

Pobre de quem prefere a madrugada
(com cotovia, rouxinol ou gralha),
porque, à noite, é grata a gargalhada.

2. SOIRÉE AMOROSA

(Soneto com dois estrambotes redundantes e um outro)

*No desespero dos iconoclastas
Quebrei a imagem dos meus próprios sonhos.*
(Augusto dos Anjos)

Sentada no cinema, me apercebo
da máquina do amor, seu desgoverno
a projetar-me em estreita tela,
onde me encontro, sem sair do assento.

Quando vejo e revejo tua imagem
na moviola lerda em cada cena,
posso até decupar teu peito farto,
enquanto faço e desfaço o pacto

que te segrega em descentrado foco.
Tanto busquei. Encontra-me o sossego.
Nem mais te olho, e vejo, em meu desejo,

veia pulsante, onde cravo o dente,
numa carícia sem espectadores,
metamorfose de vivos ardores.

*O filme finda. Acendem-se as luzes.
Saímos, mão na mão, com teu sorriso,
sem perceberes o teu rosto lívido.*

*Ah, que carótida mais sedutora,
que pensas tua, enquanto te devoro,
a sorver todo o sangue do teu corpo.*

(Meia noite. Ao meu quarto me recolho.
Meu Deus! E este morcego! E, agora, vede:
Na bruta ardência orgânica da sede,
Morde-me a goela ígneo e escaldante molho)

4. POMO DE ADÃO

(Soneto com estrambote em oitava rima)

*"Vocês não comerão dele, nem o tocarão,
do contrário vocês morrerão."
(Gen. 3, 3-4)*

Nada me tira o fôlego, a não ser
uma gana fugaz, mas persistente
enquanto de mim foges, bobo e parvo,
afronta contumaz a meu desejo.

Fugaz? Nem tanto assim. Eu continuo
a sentir dispnéia, quando lembro
o gosto que, de ti, provei na fruta —
em ti tão encorpada —, incorporada

a esta gula em mim, tão tireóidica,
de mui querer comer (mas só em parte)
dúctil pomo de Adão, fêmeo gogó,

ascendendo e descendo em teu pescoço
(elevador do meu desejo em sol),
ou pontudo e frontal, quando absorto.

*A culpa é apenas tua, pois mordeste
a fruta que roubei do Paraíso.
Se te engasgaste, a ti faltou o siso.
Não me culpes agora. Só retiro
a parte que me cabe, merecida.
(tamanho gesto de tanta justiça),
Não te queixes agora, meu parceiro,
pois vou poupar-te de comer-te inteiro.*

5.

AO FRIGIR DOS OVOS

(Soneto de suspiro desandado,
com omelete au bon gourmet e redondilha)

*Uma antologia é uma questão
de gosto propriamente culinário.*
(M. C. P.)

Só o peso do teu corpo no meu corpo
disfarça a pena de viver. Mais nada.
Nem mais careço de pensar no tombo
de uma grande esperança malograda.

Se a cólera já espuma, susta o gesto
de servir sete anos e mais sete,
querido, ao pé do leito derradeiro,
onde te sepultei, sem um só beijo,

último que fosse, Ismália enlouquecida,
em triste lupanar ou num convento.
Quero mesmo é frit uma omelete.

Nessa leve esperança, em toda a vida,
nem mesmo a solidão, essa pantera,
permanece, ao frigar dos ovos, quente.

Agora canto assim: outra, a medida.

*O teu corpo tão peludo,
teu corpo de maravilha,
vira objeto de uso
no leito da redondilha.
Pra que mais? A vida é clara,
sendo a gema, só minh'alma.
Vejo no teu céu, cadentes,
de forma oval, dois cometas.*

*Ah, que saudades que eu tenho
do suspiro, que retenho,
neste peito com aurora!
Por favor, não vá embora,
pois sou boa cozinheira.
A bater claras em neve,
com peneira, jogo o açúcar
de púcaro limpo e leve.*

*(Em apa, em epa, em ipaém
em opa, em upa, vem alguém!
em upa, em opa, em ipaém
em epa, em apa, já ninguém.
Quem diz outra coisa é besta.
Não estou alegre nem triste,
nem poeta. A redondilha,
em oito sílabas fiz).*

Desandou, o meu suspiro.

6.

APOSTA À DERIVA

(Soneto do blefe, no bridge, em pano torvo)

Plantar verde para colher maduro

Perdi. Perdi o jogo. Esvai-se a vida,
em si, presa paixão de intenso gesto.
Não entendera ser, cada partida,
aposta já perdida, sem ciência.

Não pressentira, então, o desabrigo
de cada dia, luto tão absorto,
rude bocejo a esfumçar o rito
de prosseguir, sem pátria, no alvoroço.

Estanca, a desistência da miragem —
que se faz e desfaz, futura imagem
do desarrimo, embora tão presente.

Tarja de luz, suspensa à esmo, aclara
um espectro de ar torvo, em que deambula
o susto vesgo das cartas marcadas.

Tarde de novembro

As sempre belas tardes de novembro
e este pássaro à minha janela
romântico pássaro à janela
e que me diz?

Não compreendo pássaros
nunca compreendi pássaros
mais eis que um pássaro pousa à minha janela
e que me diz?

Tudo é símbolo e circunstância
um homem caminha devagar
em minha vida há um pássaro pousado
na janela.

Canção da fugacidade

Estar sossegado não é estar
sossegado.

É conhecer tumultos no coração,
amigos que partem.

É ter fugido para os véus da noite,
os véus da noite.

Estar sossegado não é deixar-se
amar, que o amor
do outro

são algemas.

Nem é estar
silente. Não há silêncios. Não há
silêncios.

Imerso em minhas todas incoerências,
observo aquele pássaro pequenino:
serei fugaz. Sim, serei fugaz.
Sequer se lembrarão
de mim.

liberdade livre
rompes
velocidade da luz
barreira do som
enquanto terra
pés no chão
brota grão:
quadro do círculo
vermelho da tarde
noturno círculo
também claridade

livre liberdade
alinha-se régua
anda-se compasso
livre liberdade
limites linguagem
aventura do cotidiano
vestido és pele
ninguém plano

liberdade livre
o princípio o fim
o elo o novelo
o fim o princípio
o sim
precipício
macho fêmea
fiat lux
noite dia o
vocábulo cabulo
a modelo o namorado
ciúme é peculato
tiros na madrugada
liberdade livre
estouro da boiada
o êxtase o anátema
o nada o apostema
apoteose
o tudo
oeste
eu vento tu ventania

livre liberdade
vogais com
soantes vogais
alfabeto consumastes
- A não pára em Z
este A mor
leio
lês
Z
ênith

diante
aberta porta
*O que sai vencedor
ficara ileso de uma segunda morte?*
juiz de pedras brancas
rosto só olhos
estrela da manhã
luz não existe
no colírio para cegos
domingo tripulado
esta mulher de púrpura
e escarlata
com seu colar de pérolas
domingo tripulado
sobre as nuvens
gafanhotos e escorpiões
domingo tripulado
roupa de linho
fino
e branco
domingo tripulado
três partes do meio-dia
domingo tripulado
alfa e ômega
(ouvi e vi)
o mar já não existe

noite laranja
nádegas dorso
às avessas amor
(coito oco?)
despetá-lo osso
noite laranja
in-digno signo
segredo tótem
silêncio alíbi
cédula rói bolso
laranja noturna
cuspo fio por fio
bagaço do gomo
noite laranja
dia me anuncia
o dia meu vale
noite laranja
eu me escrevo
alfabeto braille

não um faz de conta
entre todos
entre nadas
meu time no campo
onze centro avantes
jogando pelo meio
brincando pelas pontas
em busca de qualquer
goleada

meu time no campo
deixo o goleiro
na arquibancada

I Quintal

moram em mim violetas
vestindo peixes, baronesas

serpentes sanguessugas chupam as veias
nuas éguas fodemflorescem brincando gozos venéreos

laranjeiam mangas
maracujás passifloram bostam animais

na correnteza gestos incestos restos de insônias
escorregam entre os juncos

salobres almas navegam à foz do existir
moram em mim violetas, violetas moram em mim

II Quintal

navego à foz do existir
em mar único

(mora em mim artemísia, dália, malmequer
aflorando das pedras e dos hidrominerais)

pernas abertas como os mares aos pássaros e às tempestades
a estuária memória deságua das paredes

III Quintal

Begônias, meninas
Não esqueçam de fazer seus ramalhetes
E arrancar as blusas na corrente dos riachos

Não esqueçam de apertar nos braços
bem junto ao bico do carnudo seio
a colheita desses pássaros

E afoguem o algodão no murmúrio d'água
vestindo os peixes e os seres que moram sob as águas
Como nos sonhos

IV Quintal

Sanguessugas sugam novamente as minhas veias
Casca de jaca e bostas de vaca se foram na correnteza

(A infância pula novamente as cercas da existência alheia)

reveillon

às vezes penso que a dor
passou
engano
ela só fez mudar de ano

para doxo

*às vezes eu saio às ruas e penso em você
entro nos grandes magazines da cidade e compro você
sento nos botequins mais esbodegados e bebo você
discuto os assuntos mais anárquicos defendendo você
faço as loucuras mais impossíveis por amor a você*

daí nós nos encontramos e eu começo a pensar em mim

inveja

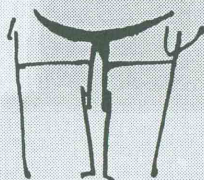
dos que amam
dos que chegam em casa
dos que dormem perto
dos que sofrem juntos
dos que compram pequenas lembranças
dos que fazem a comida
dos que servem a bebida
dos que sabem a cor
dos que vasculham o comércio em busca
do possível
dos que rezam
dos que dormem cansados
dos que mentem por necessidade
dos que riem de lembranças delicadas
dos que se entediam aos domingos
dos que balbuciam segredos imbecis
dos que controlam horários
dos que vira e mexe estão de volta

O tomate-fantasma

No início do dia
 Toma-se um tomate
 Já bem escolhido de antes
 Entre a multidão de tomates.
 Pesquisa-se com o olhar
 O segredo do vermelho
 E com a mão a regra do cetim.
 Lava-se o mesmo com cuidado
 Enxugando-o numa toalha adequada
 À textura de sua epiderme.
 Corta-se o tomate
 Em delgadas rodela
 Com uma faca serrilhada
 Colocando-se o mesmo
 Num prato de louça branca.
 Rega-se o tomate
 Com óleo
 Acrescentando-se sal a gosto.
 Na varanda se degusta
 Em finas fatias de torradas
 O pomodoro
 E nele também se degustam
 Um por um
 Os ademanos do pai.

Le superflu Chose très nécessaire

O que se ama no Poeta
 É que ele claramente demonstra
 O que lhe vai dentro da cabeça
 E todos gostam disso
 É tão raro
 Tão delicado
 Tão supérfluo
 Ama-se o Poeta por isso
 O supérfluo
 Coisa tão necessária.



**A Fundação Casa de Jorge Amado
vem realizando, dentro de sua
programação mensal, cursos,
seminários e palestras. Com o objetivo
de registrar estas atividades,
documentando-as para um público mais amplo.
Publica neste número *Poesia de Mão Dupla*,
do professor Benedito Nunes, proferida
no dia 23 de agosto de 1993**

U

ma constelação de considerações merece, de imediato, ser chamada a intervir no descortinamento e na interpretação das interações e dos deslocamentos das relações existentes entre comunicação, cultura e intelectuais na Bahia dos anos 50/60, período fundante da modernização sócio-econômica e da modernidade cultural das terras baianas.

Esta plêiade de considerações engloba temáticas que concernem: a) aos lugares geradores e difusores de cultura, aos núcleos temático-estéticos aglutinadores, aos pólos de gravitação dos intelectuais e, enfim, aos circuitos culturais e comunicacionais existentes e em funcionamento; b) aos estoques, tradições, mesclagens, rejeições, releituras e inovações pertinentes as dinâmicas imanentes ao processo cultural e comunicacional; c) às conjunções de componentes constitutivos de ambientes propícios à floração cultural e, por fim; d) aos impasses que tensionam e colocam em xeque a movimentação cultural dos anos 50/60 nas terras da Bahia.

a

Bahia,

Comunicação

e Cultura dos anos 50/60

Fragmento 1. Lugares e circuitos

A constatação mais imediata e talvez mais nítida da investigação é a configuração nestes anos de lugares sócio-espaciais geradores e difusores de (uma) cultura (nova, porque diferenciada); de núcleos e matrizes temático-estéticas específicos; de pólos aglutinadores de criadores e difusores de cultura (nova) e, por conseguinte, de circuito(s) cultural(ais) próprio(s) e dinâmico(s). Sem dúvida, estes lugares culturais marcantes dos anos 50/60 na Bahia são a então Universidade da Bahia; os meios de produção e difusão culturais, tendo à frente os jornais e seus suplementos culturais e, em local mais especializado, o Clube de Cinema da Bahia, articulado por Walter da Silveira.

Obviamente existem outros lugares culturais que retêm, produzem e difundem “capital e/ou bens culturais” de modo mais restrito. Mesmo os lugares culturais elencados, no entanto, não desempenham de maneira similar as operações de criação e publicização culturais, havendo nítidas diferenciações entre eles. Enquanto a Universidade cria e, em grau menor, publiciza; os meios e o Clube de Cinema da Bahia orientam-se pela publicização e pela polêmica culturais.

A Universidade da Bahia realiza uma dinâmica cultural singular nos anos 50/60. No restante do país — ou, pelo menos, nos estados centrais e modernizados — a Universidade, talvez com as exceções da Universidade de Brasília e da Universidade de São Paulo, culturalmente são modificadas pela emergência de uma mobilização cultural estudantil, que tem no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes seu foco mais expressivo e dinamizador.

Na Bahia, a Universidade conjuga de maneira desigual certa movimentação do alunato com uma dinâmica oriunda da figura ímpar de déspota esclarecido que foi Edgard Santos, seu reitor durante os seus 15 primeiros anos de existência (1946/1961).

A mutação cultural na Universidade da Bahia talvez em sua parte mais significativa tenha origem na instituição, ainda que não seja uma deliberada decisão institucional, antes gesto benemérito de um “sumo pontífice”. Dai sua ágil dinâmica e sua fragilidade.

A Universidade da Bahia renova a cultura, em uma interação nacional e principalmente internacional, em suas modalidades médicas, de investigações sócio-linguístico-espaciais e essencialmente em sua plasmacão artística. Os seminários livres de música, a escola de teatro e o curso de dança — inovadores no cenário universitário nacional — são as pupilas do senhor reitor.

A conjunção entre esta agitação universitária e o movimento cultural estudantil aparece como terreno fértil, porque complementar e contraditório, da difusão, do debate e da criação. Obras e criadores culturais novos podem então fervilhar. A Universidade deixa de ser apenas o lugar do ensino e passa a incorporar — ainda que momentaneamente — sua dimensão mais inerente: a produção da cultura, como ciência e arte, em especial.

Outro lugar cultural significativo conformava-se nos meios de comunicação, com ênfase para os jornais que, em uma sociedade elitizada e imersa em uma cultura predominantemente literária, detinham certa supremacia e situavam-se hierarquicamente em um patamar “superior”, em um momento de sistema dos media ainda não conformado.

Os jornais e, em especial, seus suplementos culturais configuravam-se naqueles anos como lugares culturais, de ostensiva publicização e polêmica, e pólos de gravitação dos intelectuais, inclusive dos jovens criadores que germinam no período.

Importante ressaltar que os *media* não funcionam ainda, pelo menos até quase o final da década de 60 no Brasil e mais acentuadamente na Bahia, como uma sistema com dinâmica, interesses e valores (“estéticos” também) próprios, configurando um circuito cultural específico, como ocorre em seu momento de indústria cultural. Pelo contrário: se o movimento cultural da Universidade não se identifica, sem mais, com a cultura dos jornais e em particular com do rádio e da televisão; emerge com mais nitidez ainda a inexistência de choques provenientes de lógicas particulares em conflito.

Antes, na diversidade encontram inúmeras zonas de complementariedade. Não é casual que tantos intelectuais estejam em jornais, como, por exemplo, Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, João Ubaldo Ribeiro, Muniz Sodré, etc; nem que diretores e atores de teatro tenham espaços no rádio e na televisão: só para citar dois exemplos. A frágil mercantilização da cultura e a não constituição ainda de um sistema de indústria cultural permitem esta convivência, que, mesmo tensa, pode acontecer.

O outro lugar cultural destacado, mesmo limitado por fronteiras de seu teor especializado, é o Clube de Cinema da Bahia, fundado em 1950 pelo advogado, político, crítico e estudioso do cinema Walter da Silveira.

O Clube tem papel fundante na difusão de uma complexa e plural cultura cinematográfica, abrindo um espaço relevante entre o hegemônico cinema hollywoodiano e o louvado realismo socialista.

O Clube de Cinema, deste modo, é um lugar cultural essencial que irá permitir depois o salto dos jovens intelectuais em direção à crítica e à produção cinematográficas e, algo fundamental para o período, uma superação da hegemonia e do virtual monopólio de uma cultura literária. A quebra desta hegemonia e deste monopólio e a inauguração de uma cultura imagética são marcos fundamentais da modernização da vida cultural baiana nos animados anos 50/60.

A diversidade de lugares e talvez de circuitos culturais (com funcionamentos não antagônicos e em colisão) e a específica inserção da Universidade e movimento estudantil baiano na movimentação cultural brasileira dos anos 50 e principalmente 60, hegemonizado pelas concepções de cultura nacional-popular, permitem que uma heterogeneidade de estoques e matrizes culturais seja acionada.

Se a presença das correntes nacionais-populares era sentida, via UNE, CPC, movimento estudantil brasileiro e baiano e agrupamentos de esquerda, com destaque para o Partido Comunista Brasileiro: a Universidade e o Clube de Cinema, em seu campo delimitado, faziam transitar no ambiente cultural baiano outras correntes, obras e autores, inclusive internacionais, eruditos e da vanguarda contemporânea européia e americana.

Os ingredientes desta mistura cultural também englobavam o modernismo brasileiro; as tradições da conservadora elite baiana, com sua cultura oratória e formalista, em parte contestadas pelos jovens intelectuais emergentes no período e fragmentos de estoques culturais populares, com prioridade para os elementos culturais nordestinos, dada a sua “convergência” com o imaginário conformado por orientações políticas nacionalistas e de contestação da exploração dos latifundiários.

A vertente negra, escanteada dos horizontes do imaginário, era atribuída pouca utilidade política e parecia que até lhe era recusada a dignidade de ser reconhecida como culturalmente significativa. A sua presença se fez sentir, enquanto traço excepcional e explicável, nas artes de maior envergadura plástico/visual, como a pintura e a dança, onde o investimento argumentativo politizante estava abrandado.

A superação de uma certa estagnação e provincianismo culturais da Bahia, marcante até pelo menos meados dos anos 40, não implicou apenas na integração da (nova) cultura baiana dentro de um padrão nacional-popular em processo de constituição e construção de sua hegemonia, nem de seu aprisionamento aos modelos internacionais ou oriundos da tradição cultural baiana, seja das elites ou de setores populares.

A mistura, agitada e remexida, possibilitou uma certa especificidade cultural que, se não floresce de imediato ou configura um movimento cultural nitidamente delineado, certamente aparece como esteio cultural fundamental que irá permitir revisões significativas da cultura brasileira, inclusive daquela nacional-popular, como aquelas ensejadas por Glauber Rocha no cinema (em especial, com o filme *Terra em transe*) e Caetano, Gil, Capinan, Tomzé na música, através do movimento *Tropicalista*.

Fragmento 3. Conjunção de astros

A emergência de uma ambiência cultural ímpar, onde despontam novas manifestações, obras e criadores culturais, acontece e se alimenta mesmo de uma conjunção histórica particular, quando estão em movimento conjugado mutações sócio-econômicas, políticas e culturais de grandeza acentuada. A estagnação provinciana transmuta-se em um chamado “renascimento baiano”.

A Bahia, em decorrência de diferenciadas condições locais e nacionais, fica à margem das mudanças acontecidas no país nos pós-30. Aquele movimento será então nomeado pelas elites baianas, colocadas em sua contramão, de “revolução madras-ta”. As elites e a intelectualidade buscam então compreender a paralisia, principalmente em seus aspectos sócio-econômicos, através do acionamento da categoria analítica do “enigma baiano”. Este “conceito” procurava indicar o “retrocesso” econômico e industrial como problemas a serem enfrentados e solucionados. Daí uma preocupação, quase pioneira no Brasil, com o planejamento em um patamar estadual, consubstanciada na inauguração e implantação da CPE.

Pouco depois, com a descoberta de petróleo em território baiano e com a implantação da Petrobrás a situação do estado - com destaque para o Recôncavo baiano - sofrerá acentuada reversão. A Petrobrás e obras, quase simultâneas, de grande envergadura e repercussão social como a Hidroelétrica de Paulo Afonso e a ligação rodoviária Rio de Janeiro-Bahia vão permitir uma integração, ainda que subordinada, à economia mais moderna do país. Paradoxalmente neste momento a Bahia deixa de ser “classificada” como região Leste e passa a ser Nordeste. Tal medida política pretendia garantir ao estado acesso às verbas do recém criada Sudene.

As alterações sócio-econômicas expressam-se em aceleração da urbanização, ampliação da indústria e do setor de serviços e desenvolvimento de classes e segmentos sociais “modernos” na região do Recôncavo e em Salvador, especificamente.

Algumas intervenções políticas em tal contexto não podem ser desprezadas. O governo Otávio Mangabeira realiza em Salvador importantes obras modernizadoras como a construção do Fórum Ruy Barbosa, o estádio da Fonte Nova e a ampliação da orla marítima no sentido norte da cidade.

Simultaneamente seu Secretário de Educação. Anísio Teixeira implanta com a Escola Parque toda uma nova concepção educacional: cria a Fundação de Desenvolvimento da Ciência, segunda fundação de amparo à pesquisa do país e apoia as atividades culturais, como o Clube de Cinema da Bahia. Outras importantes ações de governos estaduais do período: a implantação da CPE, para pensar o planejamento estadual, sob a responsabilidade de Rômulo Almeida e a construção do Teatro Castro Alves.

A animação conforma-se neste ambiente dinâmico de mutações sócio-econômicas e intervenções políticas. A Universidade da Bahia, com Edgard Santos à frente; o Clube de Cinema da Bahia, dirigido por Walter da Silveira; os jornais e seus suplementos; as revistas culturais; habitam e se alimentam desta agitação do cotidiano da vida baiana. Esta reluzente conjunção, inclusive de astros, parece ser determinante para a iluminação cultural da Bahia.

Fragmento 4. Impasses

A compreensão deste momento cultural, nascedouro de uma miríade singular de intelectuais de ressonância internacional, nacional e/ou regional, dado inspirador deste texto, reivindica identificar os impasses e tensões que exauriram estas manifestações culturais e levaram a um declínio da vida

cultural baiana. Um variedade de componentes se articulam também para hostilizar e mesmo paralisar aquela geração (nova) de intelectuais.

Sem dúvida, o elemento primordial é o golpe militar de 1964 e seu endurecimento autoritário com o “golpe” de 1968. A ditadura militar não só reprime, censura, inibe, desarticula. No caso baiano, ela obriga à migração de parte dos novos intelectuais para o Rio de Janeiro ou São Paulo por motivos políticos e culturais, posto que no eixo Rio-São Paulo acontece significativa movimentação cultural entre 1964-1968.

Por volta de 1964 deixam a Bahia: Glauber Rocha, Luiz Carlos Maciel, Geraldo Sarno, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Tomzé, Carlos Nelson Coutinho, Gal Costa, dentre outros. Se no país acontece no dizer de Roberto Schwarz uma “floração cultural tardia” entre 1964 e 1968, o mesmo não ocorre portanto no Estado. Na Bahia, com exceção do Teatro Vila Velha e seu grupo “Teatro dos Novos”, dirigido por João Augusto, quase nada de relevante culturalmente se realiza.

Mas o golpe militar e sua radicalização não podem ou devem explicar tudo. Algumas outras alterações, que abarcam zonas sociais e instâncias bastante desiguais, irradiam turbulências que consomem a agitação cultural.

A Reforma Universitária, efetivada em 1969, inspirada nos acordos MEC-USAID, ao privilegiar as ciências e tecnologia e sua lógica especializadora atingem fortemente uma cultura não especializada, que tinha no trânsito e na troca culturais entre as diferentes sub-áreas e entre os criadores permanente alimento e inspiração para sua ebulição.

Tal mudança institucional e política, antecedida já pelo declínio da atuação cultural universitária em decorrência do afastamento em 1961 do reitor Edgard Santos, acompanhada pelo clima restritivo existente no país, reforçou a especialização dos intelectuais e o abandono da função pública de intervir nos debates das temáticas de peso social imediatamente relevante.

Fundamental mutação cultural transfigurou por completo a atividade dos meios de produção e difusão culturais e mesmo o caráter da sociedade brasileira. Tendo como ponta de lança a televisão, os *media* se articularam em um sistema cultural próprio, com interesses, valores, padrões econômicos e estéticos próprios, inaugurando no país a lógica da indústria cultural, já em funcionamento nos países capitalistas centrais.

A constituição da indústria cultural no país, a partir de meados dos anos 60, desarticula as interações entre os *media* e as culturas locais, como as presentes na Bahia, ocasionando na segunda metade da década de 60 significativo desemprego de criadores, produtores e intérpretes, em particular na televisão. O funcionamento em rede, não simultânea e depois instantânea, governada pela lógica mercantil e “racionalizante” da indústria cultural, tenta, através do seu poder (simbólico) unificar, integrar, padronizar e “nacionalizar” a cultura.

As dinâmicas culturais regionais deixam de ter acesso aos *media*. Com o esquema de indústria cultural, dentre outras mutações relevantes, os *media* rapidamente transformam-se não só em um circuito cultural especificamente constituído e orgânico, mas, e isto é essencial, no circuito cultural dominante no país, dada a fragilidade, dentre outros, do sistema escolar-uni-

versitário no Brasil. Como circuito hegemônico, a indústria cultural, ao “expulsar” de sua rede de interação e publicização as culturas locais, impõe a tais culturas verdadeira asfixia. Sem poder dar um salto mediático, por falta de canais (sócio-tecnológicos), e sem um robusta inserção sócio-cultural (popular), obras e autores ficaram sem um chão e um ambiente culturais apropriados.

Um outro componente, igualmente desterritorializante, agora de teor urbanístico-espacial, também contribuiu para a desarticulação e declínio das manifestações culturais baianas gestadas nos anos 50/60.

Aquela cultura não especializada supunha um território de encontros e trocas intelectuais, emocionais, afetivas e de diversão. O centro de Salvador, do Terreiro até o Campo Grande ou mais fortemente até a Praça Castro Alves, configurava este território onde tudo se dava. Era simultaneamente a região do governo político-administrativa do estado e do município; o espaço do comércio e dos serviços mais requintados e especializados; o lugar dos equipamentos e agitos culturais e a zona do divertimento e do lazer.

Aliás, vida cultural e boêmia amalgamavam-se no *ser intelectual*. Neste sentido, a cultura (não-especializada) umbilicalmente ligada à boêmia habitava o centro urbano de Salvador e desta (co)habitação retirava um sumo indispensável para sua vitalidade.

As profundas alterações urbanísticas experimentadas por Salvador no final da década de 1960 e início dos anos 70, com a construção das avenidas de vale, do Centro Administrativo e de Shopping(s) longe do centro, e com a expansão da cidade no sentido da orla marítima (norte) destroem a concepção de centro. As instituições e atividades político-administrativas, comerciais e de serviços finos, os divertimentos e lazer abandonam quase integralmente aquele local. Mesmo parte (restrita) dos equipamentos e ações culturais deixam o centro. Em lugar da boêmia, os bares e boates localizam-se agora na orla marítima. O centro se dilacera e com ele a conjunção cultura-boêmia-centro urbano.

Parece óbvio que a toda esta constelação político-cultural-universitária-territorial devem ser integrados componentes intrinsecamente estético-culturais que também compartilham do declínio daquelas manifestações de cultura. A defasagem temporal de matrizes estético-culturais, de imaginários sociais e de conexões culturais, em conjunção com a fragilidade e as limitações de articulação e síntese culturais podem ser lembradas neste último veio como integrantes deste declínio.

Bahia, Comunicação e Cultura dos anos 50/60

REPORTAGEM



Catedral Basílica

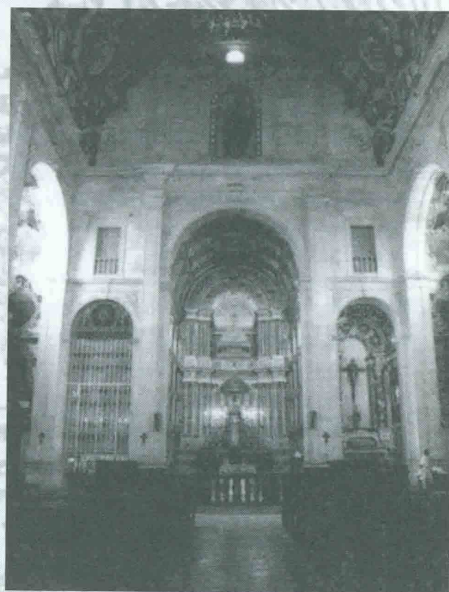
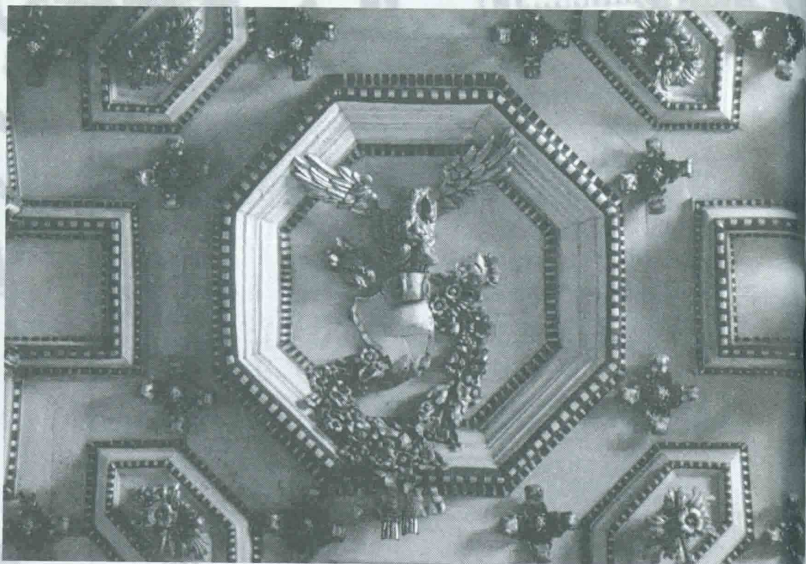
Cidade das 365 igrejas, como reza a lenda, Salvador recebeu de volta, em outubro, após os dois anos em que permaneceu fechado para restauração, um de seus maiores monumentos arquitetônicos: a Catedral Basílica. Berço da memória jesuítica no Brasil, o templo onde o Padre Antônio Vieira orou, viveu e morreu em 1697, com quase 90 anos, se abre para a contemplação de fiéis e turistas que ali chegam de todos os cantos do mundo. Suntuoso edifício erguido no final do século XVII, ele foi alvo de uma intensa reforma que consumiu R\$3 milhões do Governo do Estado e R\$700 mil do Banco do Brasil. Tudo sob a supervisão do IPAC (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia), que executou as obras.

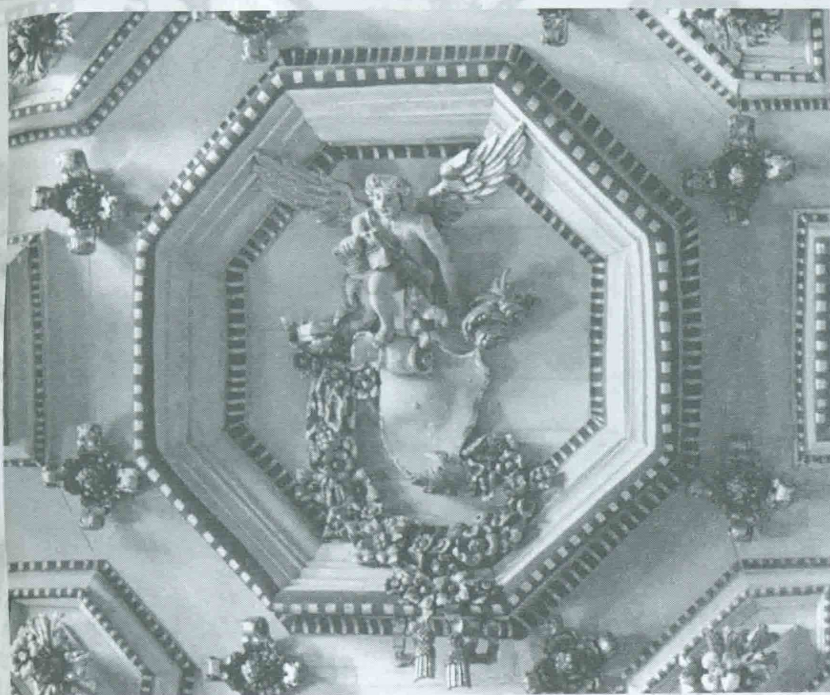
O alvo principal da restauração, uma das maiores realizadas ultimamente no país, foi a recuperação do telhado, que há 13 anos, tempo em que administra a Catedral, afligia o pároco Antônio Joaquim. *A situação era muito crítica. Tínhamos um telhado completamente estragado por causa da chuva. O que mais me preocupava era a eminência daquilo desabar. Quando o papa João Paulo II nos visitou, fizeram todo um trabalho de proteção. Mas a segurança das pessoas que ali*

frequentavam, todos os dias, é que era mais importante. Já imaginou tudo cair com a Catedral cheia de gente? comenta. A reforma consistiu na introdução de um sobreforro em fibra de vidro, com aditivos antichamas, para proteger a cobertura contra a ação de goteiras. A área do teto compreende 2500 metros quadrados e ainda não tinha sofrido uma intervenção desse porte. É um trabalho inédito, garante a arquiteta Ana Lúcia Seixas do IPAC.

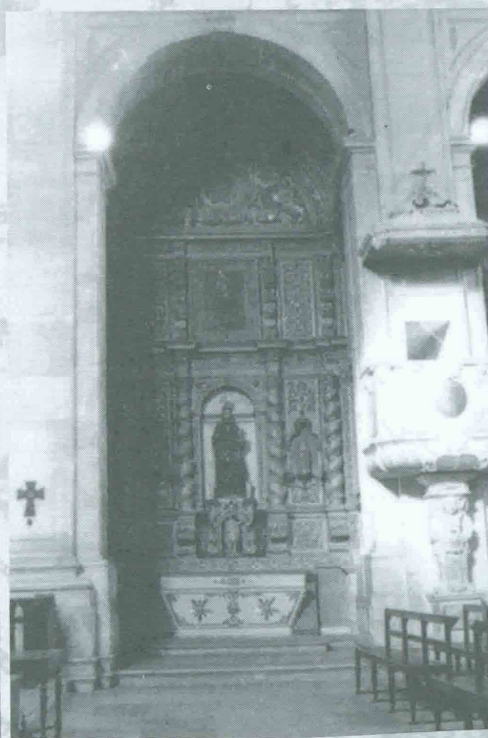
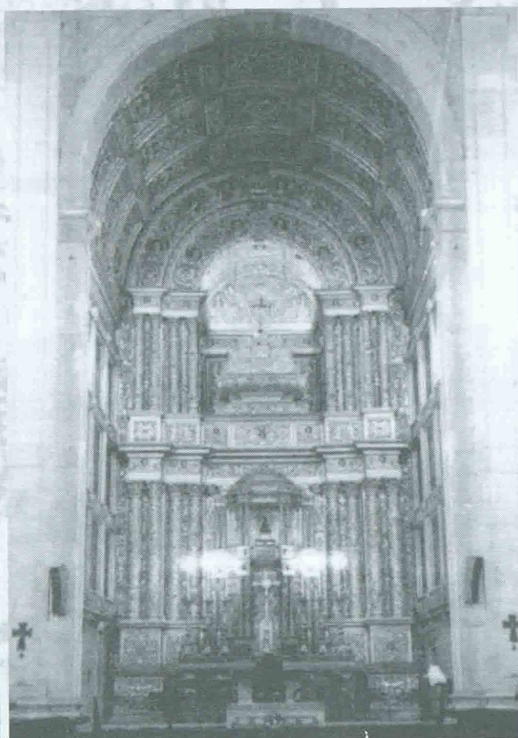
A restauração do teto encontrou no caminho uma surpresa: a descoberta de uma frase em latim, retirada da Carta de São Paulo aos Filipenses, escondida por trás de uma pintura branca: "In Nomine Jesus/Omine Genuflectatur/Caelestium Terrestriune/Et infernorum" ("Em nome de Jesus/todos os joelhos se dobram/No Céu, na Terra e no Inferno"). Acredita-se que, quando os jesuítas foram expulsos do Brasil pelo Marquês de Pombal, em 1759, os poderosos da Igreja mandaram caiar a pintura numa tentativa de apagar os vestígios jesuítas do templo. Outras hipóteses são de que a caiação se deveu a uma adaptação da igreja à nova função de Catedral Basílica, ou à mudança do gosto artístico do barroco ao rococó, que difundiu a moda dos fundos brancos para maior destaque dos relevos em ouro.

A obra incluiu ainda a estabilidade e recuperação de 1,4 mil metros quadrados dos forros decorativos da nave e da sacristia bem como o restauro da imagem de São Salvador, com 4,35 metros de altura colocado no nicho mais alto da igreja a 25 metros do solo. Obedecendo também a um projeto especial, foi instalado na nave um sistema de iluminação a vapores metálicos com luminárias italianas idênticas às da Catedral de Notre Dame de Paris. Elas possuem filtros de raios ultravioleta, de modo a evitar que a luminosidade prejudique o acervo artístico. Localizada no Centro Histórico de Salvador, a





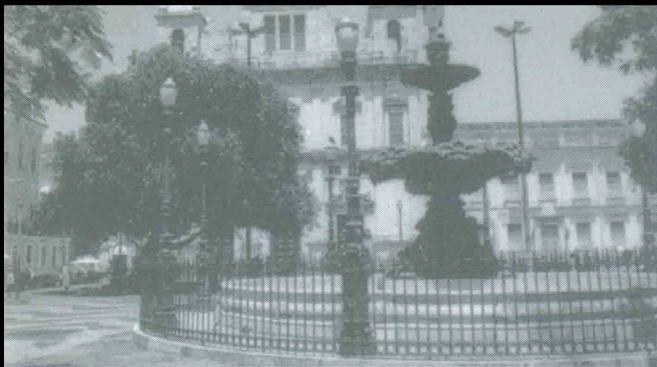
O renascimento da igreja mãe



Catedral onde foram enterrados o terceiro governador geral do Brasil, Mem de Sá, e diversos arcebispos baianos, é um monumento que reúne em sua construção diferentes estilos: renascentista, barroco e rococó. É um exemplar único no Brasil e, talvez, no mundo. A importância desta igreja reside no fato, também, de ser nela que o arcebispo primaz do Brasil tem a sua catedral. Demolida a antiga Sé, em 1933, a atual Catedral assumiu esta função.

Austeridade e opulência

O último remanescente do Colégio de Jesus, destruído por um incêndio, surpreende, sobretudo, pelo contraste entre uma arquitetura até certo ponto austera com a rica talha dourada das capelas e o tratamento primoroso da sacristia. São vários os motivos para se deslumbrar pela Catedral. Um



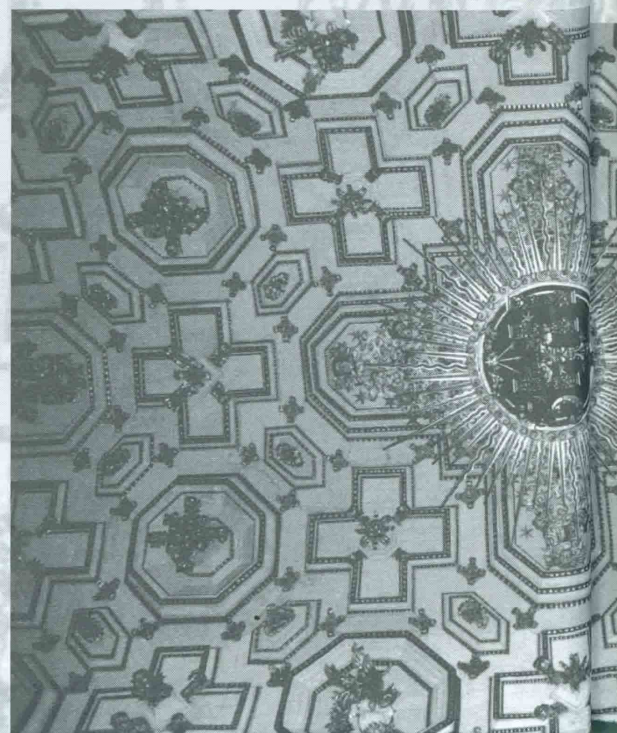
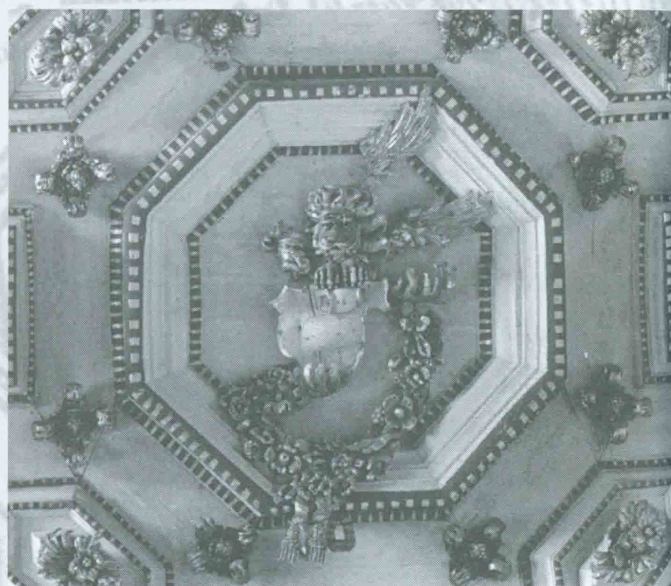
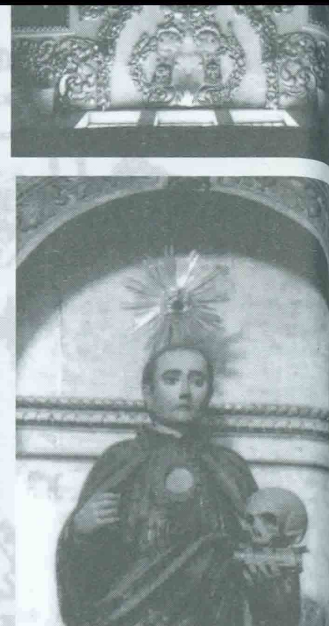
Catedral Basílica

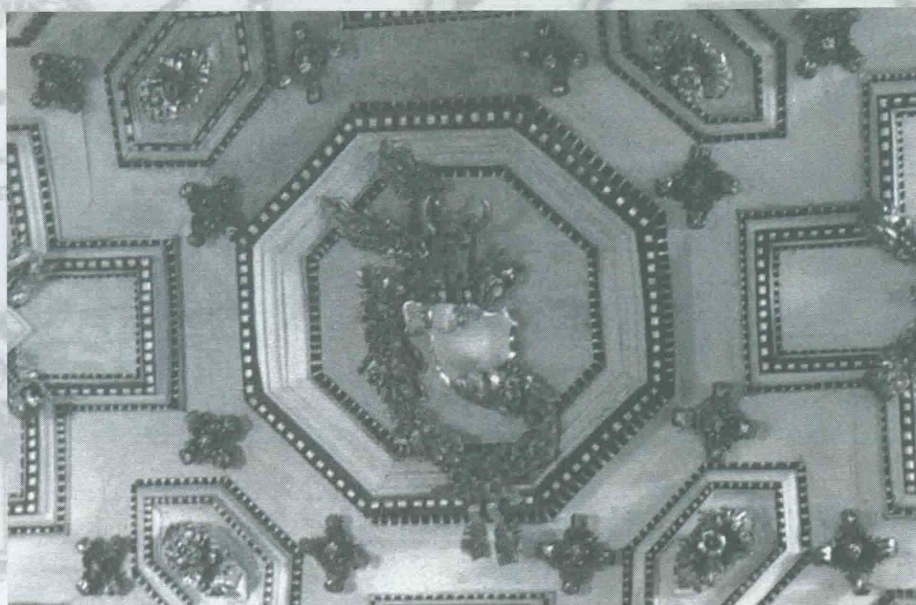
deles é, sem dúvida, o teto, formado por 12 painéis octogonais. Quatro deles representam os símbolos dos quatro evangelistas: Homem: São Mateus, Leão: São Marcos, Águia: São João, Boi: São Lucas. Segundo a COHIBA (Comissão História Província Jesuítica da Bahia), deve-se ao Irmão Luís Manuel, natural de Matozinhos, e que ingressou na Companhia de Jesus com 32 anos, a armação do belo teto. Outro nome a se ressaltar é o de Charles Belleville, responsável pela pintura do forro artístico. O altar mor, com suas 18 colunas dóricas, é também de uma beleza estonteante.

A história da Catedral Basílica remonta aos primórdios do Brasil colonial. A Catedral é a quarta igreja do Colégio de Jesus, fundado por Manuel da Nóbrega em 1558, e onde o mestre do sermões, o Padre Antônio Vieira estudou as primeiras letras. A primeira foi construída em taipa e palha, em 1549, quando os inacianos aqui chegaram. Em 1555, começou a ser construída a segunda igreja, por ordem do rei de Portugal. Em 1561, foi iniciada a construção da terceira, também conhecida como Igreja de Mem de Sá. Em 1675, a atual Catedral estava levantada e em fase de conclusão.

Internamente e externamente, a Catedral Basílica é revestida de cantaria de lioz, trazida pronta de Lisboa. Sua fachada procura conciliar o modelo tradicional português, com duas torres, e a nova fachada jesuítica com volutas e sem torres. Existem na igreja, altares de quatro períodos de evolução dos retábulos brasileiros. Os altares dos Santos Mártires e das Virgens Mártires são do tipo brasileiro mais antigo e conservam traços renascentistas. A sacristia, cujos caixotões do teto continuam nas molduras e painéis das paredes, é a mais rica de toda arte luso-brasileira, segundo Bazin. À esquerda e a direita do altar mor, respectivamente, encontram-se as capelas de Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier. Perto do altar mor, vislumbra-se a Capela do Santíssimo Sacramento, sempre fechada, por se tratar de um sacrário de prata e ouro, formado, em grande parte, pelo tesouro que ficou da antiga Sé.

Da antiga Sé, por exemplo, ficou a imagem de Nossa Senhora das Maravilhas. Foi diante dela, segundo a lenda, que o Padre Antônio Vieira, até então um aluno medíocre, certo dia, quando orava, sentiu o célebre "estalo" da inteligência. Além das imagens e esculturas e do mobiliário, a Catedral Basílica reúne telas e pinturas de grande valor, como as que estão presentes na sacristia. São duas séries de quadros que contêm episódios da vida da Virgem, trabalhados em lâminas de cobre e vindos de Roma, onde foram pintados, e outros executados aqui mesmo e cujos motivos





foram buscados no Velho Testamento. Segundo o historiador da arte, Carlos Ott, a Catedral da Cidade do Salvador foi a primeira galeria de pinturas no Brasil. Nela, podem ser encontrados diversos tipos de pintura a têmpera, óleo sobre madeira, óleo sobre metal e um exemplo raro que é têmpera e ouro sobre pedra na capela-mor. A Catedral reúne ainda uma das mais interessantes coleções de alfaia da cidade.

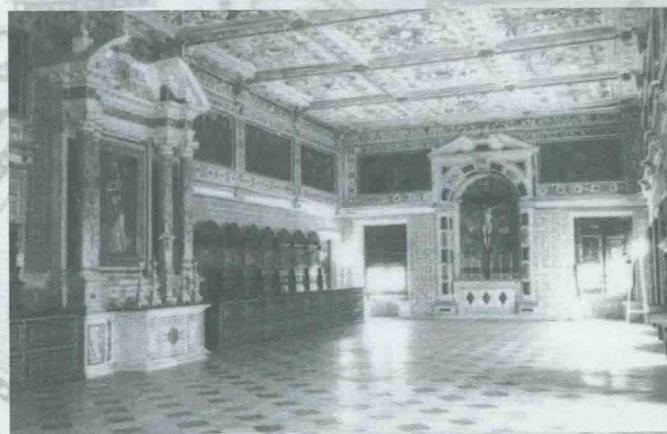
Situação “sui-generis”

Restaurada a Catedral Basílica de Salvador, pode-se pensar: acabaram-se os problemas. Engano. Um deles, e que corrió sem piedade, é o cupim, diz Padre Antônio.

Permanece sem solução. O outro tem raízes mais subjetivas e diz respeito à falta de vida religiosa que a Catedral enfrenta. *Como paróquia, ela está se desvitalizando, perdendo a sua função. As pessoas que frequentam a Catedral vêm de outros bairros. As famílias que moravam aqui já saíram e outras mais*

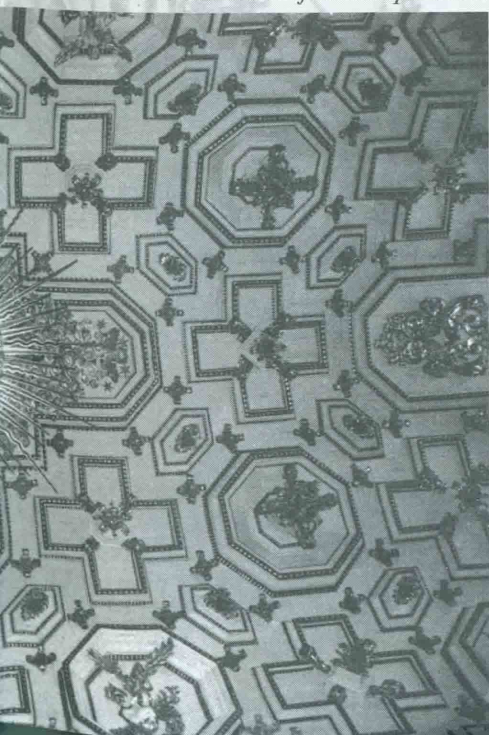


devem sair. Vivemos um paradoxo, uma situação sui-generis, pois percebemos que o futuro dessas igrejas do Centro Histórico é terminar. Muitas igrejas já acabaram com as missas, porque ninguém vai. A Catedral hoje é muito mais vista como objeto de visitação turística, comenta o vigário.



Sociólogo, parapsicólogo, teólogo e beneditino, Padre Antonio Joaquim continua-

Em todas as catedrais das grandes cidades do mundo, as missas são pontos de convergência, encontro e atração. Aqui em Salvador, isto não está acontecendo, porque poucas pessoas frequentam a Catedral, também por problemas de acesso e de estacionamento. Um dos planos de Padre Antônio é introduzir na Catedral, que já vem servindo com sucesso de ponto para as apresentações do Coro Barroco da Bahia, o Canto Gregoriano. O outro é a instalação do Museu, um projeto antigo que ainda não saiu do papel por falta de verbas e definição de espaço, mas que já recebeu do Ministério da Cultura o sinal verde.



Toma minha palavra, toma minha fala, tomará.

Toma mi

nha sala, toma minha casa, tomara. Toma minha saia. Toma

minha solução, toma minha emenda, tomara. Toma minha

ansiedade, toma o meu futuro, tomará.

Essa mesa pesada parece-me pequena em meio à desordem de livros, jornais, perfumes, papéis rabiscados, carnês, colares. Insisto em escrever, insisto em acender o cigarro, insisto. Brinco: “Antes de tudo o Caos, depois a terra dos grandes seios, e o amor que a todos os imortais supera!”. Pegarias em meu ombro, eu interromperia a leitura aí, nas palavras de Hesíodo (porque o ar ficou mais pesado e a chuva canta lá fora). Sei como tuas mãos deslizariam por meu corpo. Brinco de faz-de-conta, escrevo. A chuva fica mais forte (vou até o quarto ao lado, cubro Lia). Meus pés estão frios. Estaríamos sem roupa, debaixo da colcha. De baixo do azul. Nossas vozes não diriam palavra. Soariam, misturadas à chuva, como barulhos da noite.

s o meu pretexto

o pretexto paga um preço

colo um troço no pretexto, me aqueço

esqueço que sou triste assim.

és o meu pretexto

pagas um preço tamanho

ficas no lugar do estranho, entranhado vazio.

és o meu pretexto

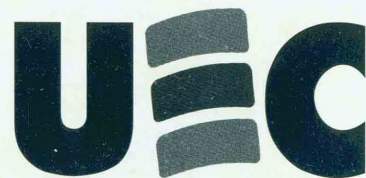
adivinhas teu texto.

Um dia parei de escrever (as palavras são armadilha). Ao traçar uma letra, cresce o abismo entre mim e aquele a quem me endereço.

Melhor deixar intacta essa verdade que se mostra. Melhor não cercá-la de engano.



*Exu adora
movimento,
não sabe ficar
quieto, usa azul e
vermelho e está
sempre abrindo
caminhos.
Igualzinho
ao UEC.*



345-0100 • 336-0503

Pituba • Vitória

<http://www.uec.com.br>

levando a arte e a cultura da Bahia para o lugar que elas merecem.

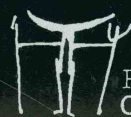


PRÊMIO COPENE
DE CULTURA E ARTE

COPENE
PETROQUÍMICA DO NORDESTE S.A.



Steen



Fundação
Casa de Jorge Amado

*sol da cegueira
dia sem olhos
noite
vampiro das cores
a alma, o corpo, o não oculto, o invisível
em tudo o instinto
o instinto do homem (homem descarnado,
arrancado do ventre da criação para vagar
com toda a dor de uma revolta vital),
o instinto no homem;*

Seus quadros estão nas melhores galerias do mundo, são prêmios de bienais internacionais, tema de revistas de artes, assunto de livros, e enquanto a arte internacional segue tendências, ele segue sua emoção – a paixão de pintar, e traz para as telas cores alegres, o ambiente de seu Goiás, figuras que povoam nossa realidade, o nosso imaginário, o nosso meio-ambiente, temáticas sempre presente em seus trabalhos, assim como desastres e tragédias como o genocídio indígena ou o césio-137. Mas Siron é bem mais que um pintor, é um artista e um cidadão que com seu estilo polêmico, sua fala firme, discutindo, analisando e interferindo na realidade brasileira, leva alguns a serem impiedosos com seu trabalho. Mas ele responde: *Não me importo com críticas. Não respondo, apesar de ler e reler. O que sei é que tenho trabalho para muito além o ano 2000. Daí vão ter de falar de mim pra cacete! Sou muito bem humorado. Ninguém vai me fazer ficar triste. Ninguém. Já falaram horrores de mim, mas não ligo.*

*homem, cuidado: vidro,
homem, cuidado: corte,
homem, cuidado: sangue,
e o homem - semelhanças sem semelhante ou
semelhante sem semelhanças? -
o homem vivo
o homem vive
- o ideal?
um espaço real*

E ao falar de Brasil, olha aí, penetramos num tema que Siron adora: *Eu me sinto muito brasileiro, um privilegiado, apesar que este país é muito cruel com o seu povo, é extremamente perverso. Este é um país onde morrem tantas crianças de fome e não dá para esquecer suas tragédias. Disto eu brado e o meu brado é minha arte. Sempre estive envolvido com o povo e não aceito as coisas como são. E quanto mais viajo, mais vejo o Brasil, o seu povo, as manifestações culturais.*

*a pintura é um espaço livre para brincar a criança
e a pintura, tinta nas mãos,
a pintura é pegar a forma na vida -
assinatura do efêmero.*

E quanto a dizerem que muita gente que adquire sua obra nada entende dela, ele acrescenta: *Na pior das hipóteses um quadro desses dura 150 anos, se mal conservado. Bem conservado, dura uns 800. Então, se comprem para investir, o filho dele, o neto, o bisneto, e por aí adiante, vão ver o quadro. Isso é bom. E só de vender um quadro, no Brasil, um país de tanta miséria, já é muito.*

*memória e linguagem - irônico, satírico, debochado, caricato, lírico, propaganda, pintura,
sombria, misteriosa, simbólica, fascínio e horror,
a pintura sempre inventada em cada tela onde se lê:
cores violentas, personagens dramáticos, cores violentas,
personagens dramáticos, cores violentas*

Com isto chega-se a arte e a cultura: *Uma análise cultural ultrapassa o gosto pessoal e há vários Brasis. E uma arte é internacional quando fala do homem, não interessa qual. Não há nenhuma vida, para mim, que não seja interessante. Eu sou muito intrigado com este planeta, que gira, gira, feito bolha de sabão e a gente está dentro, e nem sente.*

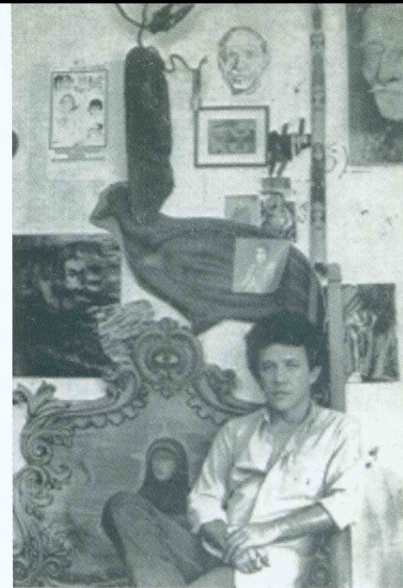
*pintar hoje, franco-atirador
- vermelho, amarelo, verde -
e pintar hoje é alertar; divertir; educar
a pintura é baseada em elementos, paisagens e experiências reais,
às vezes lembranças, às vezes
qualquer coisa por aí,
na rua, nos jornais, chamando atenção
- eu nunca fui ligado a correntes porque as correntes
só prendem,
tenho
o pensamento
insubordinado,
a insubordinação pode trazer o novo*

Considerando seu trabalho atual mais emocional, conclui: *O que fica de uma arte é sua invenção. Esse é o maior protesto do mundo. Eu danço sobre as telas, superpondo tinta sobre tinta, primeiro descalço, jogando os pigmentos de óleo, pisando para espalhar. Mas quando eu danço eu sei o que estou criando. Não é nenhuma porra-louquice como pode estar alguém imaginando. É com meu corpo que eu danço e pinto, mas a verdade que eu trabalho com a cabeça. Esta é minha resposta à liberdade, liberdade de criação, liberdade de cada quadro ter uma idéia por trás.*

Sendo compreendido ou não, elogiado ou execrado, Siron nestes seus anos, no mercado ou escondido dele, pode com toda certeza afirmar: *não tenho muito compromisso com a coerência, pois hoje penso uma coisa e amanhã posso estar pensando outra.* Com sua pintura, ele é uma influência que percorre a arte brasileira da década de 60 para cá e outros países tão distante e díspares como Cuba e Japão. Esta influência acaba por gerar uma banalização de sua figuração, cópias sempre serão cópias, mas a verdade é que como sua arte é uma trajetória de vida, um caminho de vida, uma sequência de fatos e fruto de uma emoção do criar, da espontaneidade, podemos dizer como ele mesmo diz, *uma luta pelo caráter virtualista da arte, uma pintura que segue como um dos marcos mais importantes da arte contemporânea.*

Assim, Siron Franco.

*a pintura
uma viagem
- não se conhece a chegada -*



Ferreira Gullar:

"Poucos pintores brasileiros são tão indiscutivelmente pintores quanto Siron Franco. Ele é, sob esse aspecto, um fenômeno especial na arte brasileira, tendo absorvido a experiência da moderna linguagem pictural, e surgindo no momento em que as poéticas abstratas (tanto a construtivista quanto a informal) perdiam impulso. Há que considerar que, se ele partiu de uma linguagem figurativa que não despreza o vínculo com a realidade e se valeu dela para imprimir "realidade" a suas figuras de pesadelo. De fato, Siron foi acumulando descobertas e invenções, que ele usa ora alternadamente ora simultaneamente, com uma liberdade e irreverência que são a marca de seu talento fora do comum essa capacidade de reinventar a linguagem da pintura a cada instante que o torna um dos mais criativos artistas contemporâneos."

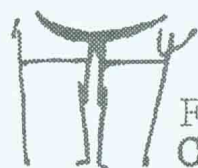
Siron Franco nasceu em 25 de julho de 1947, na cidade de Goiás Velho, antiga capital de Goiás. Em 1950 mudou-se para Goiânia, onde em 1960 manteve os primeiros contatos com a atividade artística de forma sistemática. A partir de 1962 enquanto desenvolvia e aos poucos dominava – de maneira autodidata, através de observação e da experimentação – as técnicas do desenho e da pintura, começou a desempenhar a atividade de retratista. Além disso, executava também trabalhos de desenho gráfico. Sua primeira aparição nacionalmente foi na Bienal da Bahia, 1968, mostra fechada pelo regime militar, mas que deu-lhe o prêmio Aquisição pelo desenho Cavalo de Tróia. Em 1970 transfere-se para São Paulo, e um ano depois retorna para Goiânia. Em 1973 recebe o prêmio Viagem do I Salão Global da Primavera/Rede Globo de Televisão, o que lhe permite uma permanência de seis meses no México. No ano seguinte, na XII Bienal Nacional de São Paulo, recebe prêmio em dinheiro e é eleito o melhor pintor do ano, único representante brasileiro na próxima Bienal Internacional. No XXIII Salão Nacional de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, 1974, recebe o prêmio Isenção do Júri, e no XXIV, o prêmio Viagem, o que lhe possibilitou permanecer na Europa durante dois anos. Em 1975, XIII Bienal Internacional de São Paulo, recebe o prêmio Internacional de São Paulo. A partir de então sua carreira toma grande impulso e realiza exposições individuais e coletivas por galerias e museus de todo mundo, participando da IV Bienal Internacional de Medellín, Colômbia (1981); IV Bienal Iberoamericana de Arte, México (1984), onde recebe prêmio Menção Honorífica, entre muitas outras.

EXU

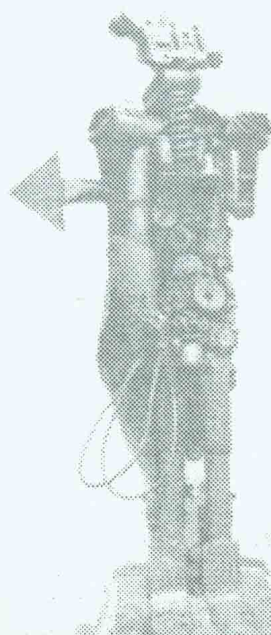
Texto: Claudius Portugal
Foto: Luis Bala
Foto trabalho: Adenor Gondim
Óleo sobre tela, 1,90x1,80, 1993/1998
Exu n. 84 Fundação Casa de Jorge Amado
Salvador / Bahia / 1997
Não pode ser vendido separadamente

POESIA DE MÃO DUPLA

BENEDITO NUNES



Fundação
Casa de Jorge Amado



EXU
DOCUMENTO

1997



Fundação Casa de Jorge Amado

Presidente

Germano Tabacof

Diretor-executivo

Myriam Fraga

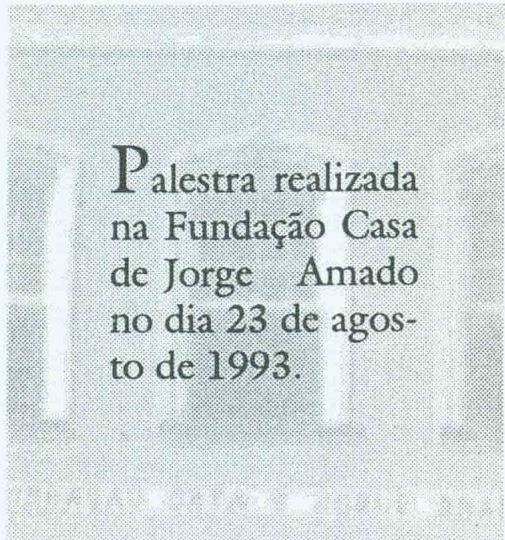
EXU
DOCUMENTO

Coordenação Editorial

Claudius Portugal

Projeto e Supervisão Gráfica

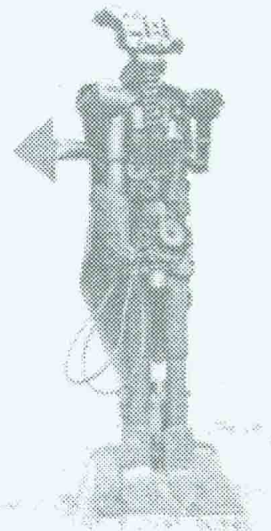
Humberto Vellame



Palestra realizada
na Fundação Casa
de Jorge Amado
no dia 23 de agosto
de 1993.



Fundação
Casa de Jorge Amado



Largo do Pelourinho Salvador/Bahia/Brasil Cep 40.025-280 Tel (071) 321-0070 Fax (071) 321-0720

POESIA DE MÃO DUPLA

BENEDITO NUNES

A crítica de Mario Faustino, escrevi na apresentação de **Evolução de Poesia Brasileira** que a Fundação Jorge Amado acaba de editar, é uma crítica de mão dupla: *tradicionalista, ia ao encontro do passado pela defesa que fez de um legado poético a resguardar; anti-tradicionalista, pela sua inclinação inventiva e descobridora, ia ao encontro do presente, pondo-se a serviço da inovação que abriria essa linguagem para as suas possibilidades futuras*. Talvez se possa falar nos mesmos termos, como um misto de tradicionalismo e anti-tradicionalismo — o que tentarei fazer aqui — da poesia de Mario Faustino, da obra poética desse crítico de poesia. É de supor-se que sua atividade de crítico tenha refluído sobre a sua própria obra, e que, inversamente, as exigências dela, à medida em que se foi fazendo, tenham condicionado aquela atividade. Se a suposição é correta, haveria mútua intercorrência da poesia com a crítica na base de certos princípios comuns. Valeria então dizer: tal poeta, tal crítico e vice-versa. Dessa correspondência espelhada surge o ambivalente tipo de um poeta-crítico. Vejamos se a suposição pode mesmo aplicar-se à obra de Mario. Começemos indagando: o que significa, concretamente, segundo a tradição literária ocidental, a expressão “poeta-crítico”? Ou antes: que casos têm sido nomeados com essa palavra composta?

Não teria havido necessidade de utilizá-la na hipótese de que se quisesse designar apenas aquela considerável quota de reformulação da experiência, de julgamento seletivo do mundo, que entra, de diferentes modos, em toda criação poética. No sentido lato, que fica de antemão excluído, toda arte e não apenas a poesia, implica da parte do criador um ajuizamento do real, envolvendo, por conseguinte, um ato crítico. A clarividência das situações associada ao talento interfere na fatura das obras, a que ambas, arte e poesia, devem o seu efeito, e nem por isso precisamos acrescentar o epíteto de crítico ao artista e ao poeta. Há sempre da parte de um e de outro, em

variáveis doses, como admite o pensador bilíngüe, franco-britânico, George Steiner, *uma reflexão, um juízo de valores sobre a herança e o contexto que lhes dizem respeito*. (George Steiner, **Réelles Présences, Les arts du sens**, Gallimard, 1989). Assim Virgílio reflete sobre Homero e julga-o ao imitá-lo, como Dante interpreta Virgílio, seu modelo; analogamente, Joyce e Pound tornam-se intérpretes autorizados de Homero, em confronto com os dois outros, quando retraçam a Odisséia no que escreveram. Clássicos antigos e modernos nos ofereceriam, pois, em suas próprias obras, uma auto-interpretação por meio de leituras que fazem de outras, exercendo, a partir da própria criação ou de dentro dela, juízos apreciativos, *cuja autoridade é raramente igualada por aqueles que vêm de fora, por aqueles que emanam do não-criador, quer dizer do jornalista, do crítico ou do universitário*. (George Steiner, op. cit., pag.32). Consequentemente, teríamos que reconhecer, em confronto com a crítica como instância externa de avaliação, uma crítica interna, pronunciada pela obra e dela inseparável, cuja autoridade é quase sempre, para Steiner, superior à primeira. Ainda assim, a crítica interna, nesse plano, corresponde ao potencial de pensamento reflexivo que toda grande criação literária encerra, sem que, forçosamente, por isso, à figura do escritor se acrescente a função de crítico.

A nosso ver, é somente com o romantismo, e, particularmente com o romantismo alemão, quando aquele potencial de pensamento reflexivo se atualiza e serve de base ao esforço de conceituação da poesia, já então livre das normas heterônomas impostas pelos modelos da antiguidade clássica, que esse acréscimo se verifica, concretizando-se o reconhecimento da crítica interna, decorrente da autoridade de que cada obra se investe, enquanto detentora de suas regras próprias, imanentes, de realização, graças as quais conquista autonomia estética. É então que se configura o primeiro caso de poeta-crítico: aquele para quem a elaboração poética, qualquer que seja a extensão dos sentimentos que mobiliza, passa, segundo a conhecida distinção de Schiller, pelo crivo da reflexão. Isso basta para garantir-lhe a capacidade de julgar a validade do que executa e para destituir dessa função quem não seja poeta. Só é crítico de poesia quem sabe fazê-la, afirmava Novalis. *A poesia só pode ser criticada pela poesia*, confirmou Friedrich Schlegel. Fora isso, a crítica da poesia é absurda. Quem a intente, não pode lograr êxito salvo se consegue replicar à obra de arte, realizando-a de novo na medida em que a julga. Desse modo os românticos alemães estabeleciam a equivalência entre o poeta-crítico e o crítico-poeta. Dai o aforismo de Schlegel: *O verdadeiro crítico é um autor elevado à segunda potência*. Na prática, essa doutrina ilegítima a crítica externa no domínio

da poesia, exceto quando for poeta aquele que a exerce.

O que se chama de poesia moderna não é nada mais do que a permanente associação da reflexividade romântica com a consciência da linguagem ou, como quer Octavio Paz, com a crítica da linguagem. A meu ver, essa associação incutiria um tonus crítico em toda poesia moderna. Diríamos, portanto, que o poeta moderno é sempre um poeta-crítico, no sentido genérico, implicado por tal associação, de um poeta que nunca perdendo de vista seja a linguagem sobre que trabalha, seja a operação de que resulta o seu poema, tende a tematizar, em concorrência com os temas particulares de sua criação, a matéria da poesia e o ato de fazê-la. Uma vez que, produto da modernidade avançada, pós-simbolista, a prática da crítica interna da poesia, a que faltará o apoio da idéia romântica do gênio, põe a inspiração sob suspeita, ela implicará numa atitude de vigilância racional na elaboração poética, sujeita, em maior ou menor grau, ao controle de um saber teórico ou técnico. Desse modo, os casos designados pela palavra composta “poeta-crítico” são apenas especificações dessa mesma atitude.

Considerando-se, portanto, além da matriz reflexiva comum, o exercício por todos desse saber técnico ou prático, que é um saber fazer, três são os casos de poeta-crítico: o daqueles que o manifestam de maneira eventual, no poema, sob a forma de “ars poetica” dirigida ao leitor e a título de apologia de sua própria obra; o daqueles que o aplicam na fatura, na construção do próprio poema; finalmente, adotando-se aqui uma ordem apenas enumerativa para facilitar a especificação, a posição extremada do poeta de vanguarda, que põe em dúvida esse mesmo saber fazer, radicalizando a crítica da linguagem e tentando a criação de novas formas poemáticas. O Carlos Drummond de **Consideração do Poema** exemplifica o primeiro caso:

*Não rimarei a palavra
sono com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra
que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.
Uma pedra no meio do caminho:
ou apenas um rastro, não importa.*

Nesses versos de **A Rosa do Povo**, Drummond como que recapitula a liberdade da palavra e do verso de seus livros anteriores, reafirmando, como *Poeta do finito e da matéria* seu direito de entrada na realidade cotidiana. João Cabral de Melo Neto é o representante por excelência do segundo espécimen, que aspira a dominar as regras de elaboração do poema para construí-lo como *máquina da linguagem*, sem ocultar o seu mecanismo em funcionamento. Declarando a crise do verso e a necessidade de ultrapassá-la pela palavra gráfica e espacialmente utilizada em seu valor de signo, os concretistas encarnaram o radicalismo da vanguarda à procura de um novo saber poético.

Mario Faustino percorreu esses três estilos de poeta-crítico nas três fases — e tão curtas foram que mais apropriado seria chamá-las de momentos — em que podemos dividir o desenvolvimento de sua poesia. Erigiu uma arte poética em **O Homem e sua Hora**, que sintetiza a primeira fase, e passou, na segunda, em quem tão próximo esteve dos concretistas, à crítica da linguagem. Mas já presente nesta, o ideal de construção do poema, que adotou particularmente na terceira, compatibilizou-se com a inicial arte poética, não revogada na vigência de sua experiência vanguardista: manteve-a do princípio ao fim de uma carreira meteórica — apenas nove anos, entre o seu único livro, para ele um relatório de cinco de aprendizagem, e os últimos poemas, que inéditos permaneceram até 1966 (**Poesia** de Mario Faustino, Civilização Brasileira, Rio). Assim, sem encaixar-se num só caso, ele enfeixou as três possibilidades de poeta-crítico, cada qual preponderando em determinado momento de seu labor poético.

Entretanto, a melhor compreensão de sua obra, principalmente da direção que ela tomou de 56 a 62, exige que consideremos o outro lado, inverso e complementar ao do poeta-crítico: o crítico-poeta em que se tornou, ao iniciar, desde aquela data, a publicação de **Poesia-Experiência**, página inserta no **SDJB** (Suplemento Dominical do Jornal do Brasil), com a finalidade de, sob o escopo didático inculcado no preceito que lhe serviu de lema — *Repetir para aprender, criar para renovar* — julgar a validade da produção poética corrente à luz da boa poesia de todos os tempos por essa página regularmente difundida em diferentes seções **O Poeta Novo, O melhor em português, Fontes e Correntes da poesia contemporânea** — que se alternaram com longos e polêmicos artigos apreciando poetas como Jorge de Lima e Pablo Neruda.

Legitimada tão só pela autoridade do saber fazer do poeta-crítico, esse campo de atuação externa do crítico-poeta, repetindo a equivalência estabelecida

pelos românticos alemães, refluuiu sobre a sua criação, e também foi por ela condicionada. A mútua intercorrência de uma com a outra deve-se aos princípios comuns que ligaram o crítico-poeta ao poeta-crítico, muitos dos quais podemos encontrar nos **Diálogos de Oficina**, indagação inaugural daquela página sobre a natureza da poesia e a função do poeta, e, segundo creio eu, uma síntese ensaística, original pela forma dialogada, das tendências da poesia moderna nacional e estrangeira na década de 50 com os resultados práticos da aprendizagem poética efetuada em **O Homem e sua Hora**.

A poesia como linguagem menos discursiva possível, que apresenta em vez de representar o objeto, e a esse título forma da experiência e de conhecimento da realidade, com a dignidade de uma arte em confronto com o saber científico, mas também satisfazendo a necessidades ancestrais, de ordem metafísico-religiosa, do ser humano, e o poeta como intérprete de sua época e de seu povo, capaz de ter uma *visão de conjunto das coisas e das situações* no presente e de projetar-se no futuro por meio do “raciocínio utópico”, eis os dois grandes marcos filosóficos assentados nessa serena conversa dos Diálogos. Da combinação de ambos resulta para a poesia a sua relevância histórica, na medida em que, conforme pensava Ezra Pound, ela age sobre a língua quanto maior for a eficácia de sua linguagem, e assim agindo sobre a língua contribui para transformar o pensamento e o mundo; e resulta para o poeta, quer se engaje com o futuro, artística ou politicamente, quer se comprometa com o que vivo ainda se encontra do passado, para reutilizá-lo em função das exigências do presente, uma completa responsabilidade, estética e ética, perante a linguagem. Daí a primeira obrigação profissional que lhe cabe: ser, no mínimo, um competente artesão, dignificando a língua que usa; sem isso, periga a continuidade da linguagem poética, graças à qual Homero prossegue em Pound e Dante em Baudelaire, sempre os mesmos e sempre renovados.

A exortação de Pound — *Make it new* — guiou o crítico-poeta, no seu dominical empreendimento de **Poesia-Experiência**, tanto na reavaliação do passado quanto no julgamento da produção poética corrente; independentemente de escolas, gêneros e estilos, a tradição forneceria um repertório de formas subsistentes, do qual se destacam padrões rítmico-melódicos, semânticos e sintáticos, que a aprendizagem levará adiante, abrindo as possibilidades de sua renovação futura. Além desses padrões comuns, a história interna da poesia, que é tanto progressiva quanto regressiva, guarda, no corpo das mais diferentes obras, sem relação cronológica entre si, como instantâneas fulgurações disseminadas em um ou mais versos de que podemos

desprendê-los, os mais altos momentos de apresentação ou de presentificação do objeto: as pedras de toque (touchstones), iluminadoras da mente do leitor, porque sinal infalível da eficácia poética da linguagem. Separadamente ou em conjunto, padrões de musicalidade, de compreensão visual ou auditiva (imagens), de conexão discursiva do verso (logopeia), serviriam, como as pedras de toque que os superam, de critérios para o reconhecimento da boa poesia de todos os tempos, e assim também para fundamento do juízo crítico na prática de avaliação da poesia de hoje.

Em grande parte, por certo, a mão dupla da crítica de Mário Faustino, em sua linha ao mesmo tempo tradicionalista e anti-tradicionalista, bem como a escolha dos métodos — a discussão mediante exemplos e por via de tradução (critic by translation) — justificativos dos critérios adotados que marcaram o porte didático de sua prática, derivaram dos ensinamentos de Pound. Mas por outro lado, essas diretivas vão ao encontro da arte poética inerente a **O Homem e sua Hora**, harmonizando-se com os pressupostos intuitivos da criação aí consumada. Prolongados na reflexão a posteriori do autor sobre essa mesma obra inicial, tais pressupostos, de que mais adiante trataremos, possibilitaram a essencial concordância do poeta-crítico com o crítico-poeta nas duas fases subsequentes.

O poema-título desse livro, com o qual termina, aponta para a conciliação entre o velho e o novo, entre o clássico e o moderno, não apenas porque combine a regularidade de decassílabos por vezes camoneanos à profusão das imagens, mas porque o seu tom, ao mesmo tempo épico e dramático, numa revivescência da dicção clássica, se associa à força mítica da palavra que selou o recuo, característico da tradição da poesia moderna, ao primitivo nexu do canto (melos) com o encantamento (carmen):

..... *Phanos,*
Phanos, imagens de beleza, chagas
Na memória dos homens... pede a Hermes
Idéias que asas gerem nos tendões
Das palavras certeiras — logos, logos
Carregando de força os sons vazios — ...

Um dos aspectos marcantes dessa força mítica, o retorno ao senso profético, augural, salienta-se nos versos iniciais, que me permito ler, do citado poema-título:

... *Et in saecula seculorum: mas*
Que século, este século — que ano

*Mais-que-bissexto, este —
Ai, estações —
Esta estação não é das chuvas, quando
Os frutos se preparam, nem das secas,
Quando os pomos preclaros se oferecem.
(Nem podemos chamá-la primavera,
Verão, outono, inverno, coisas que
Profundamente, Herói, desconhecemos...)
Esta é outra estação, é quando os frutos
Apodrecem e com eles quem os come.
Eis a quinta estação, quando um mês tomba,
O décimo-terceiro, o Mais-Que-Agosto,
Como este dia é mais que sexta-feira
E a hora mais que sexta e roxa.*

...

Como um áugure que se postasse diante de sua e nossa época para decifrar-lhe o inquietante destino, mas investindo-se do espírito do historiador — este “profeta às avessas” — o poeta retrocede, invocando Delfos e Patmos, ao confronto entre paganismo e cristianismo:

*Aqui,
Sábia sombra de João, fumo sacro de Febo,
Venho a Delfos e Patmos consultar-vos,
Vós que sabeis que conjunções de agouros
E astros forma esta Hora, que soturnos
Vôos de asas pressagas este instante.*

...

O futuro, porém, está todo neste instante em que se reabre, sob o tema civilizatório desse poema, o fundo pagão da cultura antiga recalcado pelo cristianismo. O surdo e subterrâneo conflito de nossa civilização é agora objeto de uma escolha dilemática:

*E é aqui
A cruz onde o caminho se divide
Em dois atalhos: um para o Mosaico
Tártaro espesso, o outro para o lúcido
Heleno Elísio, nosso reino livre....*

Sem entrarmos em detalhes, podemos dizer que nesse poema, centralizado tematicamente na oposição entre paganismo e cristianismo, entra em

cena, como em muitos outros do citado livro, inclusive e principalmente nos **Sete Sonetos de Amor e Morte**, o conflito entre vida (compreendendo-se na vida o amor, o sexo, o conhecimento) e linguagem, apaziguado e conciliado na e pela própria escrita poética, figurado em **O Homem e sua Hora**, como a mítica estátua de Galatéia. Campo próprio da elaboração poemática, a irrupção desse conflito e o seu cessamento, um dos pressupostos intuitivos da criação verbal de Mário Faústino, norteou a apologia, em sua arte poética, do papel estético e ético da poesia na regeneração e aperfeiçoamento do ser humano:

*Vai, estátua, levar ao dicionário
A paz entre palavras conflagradas.
Ensina cada infante a discursar
Exata, ardente, claramente: nomes
Em paz com suas coisas, verbos em
Paz com o baile das coisas, oradores
Em paz com seus ouvintes, alvas páginas
Em paz com os planos atros do universo.*

Desse modo, se a intenção que leva à criação poética é a de uma agonia, de uma luta impulsiva que nela se resolve pela inteligente disciplina da arte mesma da palavra, o poema realiza a transfusão dos opostos, decantada em **Vida toda linguagem**:

*Vida toda linguagem,
frase perfeita sempre, talvez verso,
geralmente sem qualquer adjetivo,
coluna sem ornamento, geralmente partida.
Vida toda linguagem,
há entretanto um verbo, um verbo sempre, e um nome
aqui, ali, assegurando a perfeição
eterna do período, talvez verso,
talvez interjetivo, verso, verso.
Vida toda linguagem,
feto sugando em língua compassiva
o sangue que criança espalhará — oh metáfora ativa!
leite jorrado em fonte adolescente,
sêmen de homens maduros, verbo, verbo.
Vida toda linguagem,
bem o conhecem velhos que repetem,*

Além de afirmar-se nesses versos, tão semelhantes aos de **O Homem e sua Hora** que por primeiro citamos, a segunda intuição criativa de Mario Faustino — o poema como um todo vivo, orgânico, de que nada pode ser retirado e ao qual nada pode ser acrescentado, eles também mostram, apresentam, revelam, sob a forma de uma única e complexa imagem — de uma só metáfora — os elos analógicos da transfusão conversora (veja-se a sequência vida/feto/ língua/sangue/ leite/sêmen/verbo). Terceira intuição: o mútuo envolvimento de palavra e coisa resumido no princípio da semelhança, fulcro de toda comparação. Mas não estamos só diante de uma metáfora. Transitando ao plano da linguagem sobre linguagem, dá-nos o poema uma metáfora da metáfora (*oh metáfora atival/ leite jorrado em fonte adolescente,/ ...*).

Orgânica quanto à forma, a poesia realizada como arte concretiza uma experiência, que é aprendizagem da vida e da poesia — o quarto e derradeiro pressuposto da poética de **O Homem e sua Hora** — uma refluindo na outra, segundo ensinam os últimos versos de **Vida toda linguagem**:

*Vida toda linguagem,
vida sempre perfeita,
imperfeitos somente os vocábulos mortos
com que um homem jovem, nos terraços do inverno, contra a chuva,
tenta fazê-la eterna — como se lhe faltasse
outra, imortal sintaxe
à vida que é perfeita
 língua
 eterna.*

Nos dois poemas, a apologia desse ensinamento, suprasumo da arte poética, precede e prepara, em concordância com a equilibração do discursivo pela imagem e pela melopéia num composto verbal concentrado, capaz de comover o leitor, e em que brilham fulgurantes pedras de toque, a aprendizagem da linguagem eficaz, objetivo culminante do didatismo crítico de **Poesia-Experiência**. Veremos a seguir e em conclusão, comentando dois outros poemas — **Cavossonante Escudo Nosso**, e **Juventude** — muitas vezes com palavras do próprio autor transcritas de cartas suas a mim dirigidas, que, base da equivalência do poeta-crítico com o crítico-poeta, os pressupostos dessa arte poética — conciliação do velho com o novo, da tradição com a anti-tradição, apaziguamento do conflito entre vida e linguagem, organicidade do poema e correlação dialética da experiência da poesia com a experiência da vida — perduraram, transformados, quer na fase intermediária, dita experimental, quer na fase final.

Sobre o parentesco com o concretismo dos poemas da fase experimental, a que pertence **Cavossonante Escudo Nosso**, ao lado de **Marginal Poema 15**, **Moriturus Salutat**, 22-10-56, **Ariazul**, escritos e publicados esparsamente entre 56 e 58 — portanto, em pleno período de vigência do folhetim de crítica **Poesia Experiência** — escrevia Mario Faustino em 57: *... são primos da poesia concreta: não são nem irmãos nem filhos. Minha experiência tende agora no sentido de “coisificar” o mais possível as palavras, reificá-las usando todos os instrumentos, para fazer do poema uma “natura naturans”, como tu dirias. Mas não sinto necessidade de abolir inteiramente aquilo que os concretos chamam de sintaxe linear. Acho que a simultaneidade perceptiva deles é apenas utópica, valendo como tal: as utopi-*

as são indispensáveis ao desenvolvimento seja lá do que for, inclusive da poesia. O motivo principal que me separa da poesia concreta é que o que mais me interessa é o poema longo: o que menos interessa a eles. A poesia concreta, no seu melhor, e se tudo der certo, criará novos gêneros de poesia, e de poesia menor: qualquer coisa para substituir o epigrama, o soneto, etc.. Ora, interessa-me criar uma linguagem nova, mais eficaz que a atualmente em uso (com raras exceções), para usá-la no dramático, no épico, no lírico maior ... Encaro a poesia concreta da seguinte maneira: como ideologia, que deve ser julgada como tal; o mais que se pode fazer é apontar-lhe as incoerências interiores; de uma ideologia não se pode dizer que está certa ou errada; pode-se dizer que é fértil ou estéril; é o que interessa aos que dela não participam. Os que dela participam têm de ser ortodoxos, exclusivistas, carismáticos, etc, etc.. Nós esperamos que ela nos ajude a resolver os problemas comuns, nossos e dela.... Acho que a poesia concreta é fértil, tanto estética quanto politicamente (política literária). Já tem exercido benefícios enormes. Tudo indica que os jovens poetas não terão mais coragem, depois dela, de escrever baboseiras sentimentais, sem preocupações expressivas. Serviu também para chamar a atenção geral para aspectos da poesia geralmente desprezados em nossa língua. Sobretudo a criação de novos padrões visuais e musicais. A poesia concreta, extremista e radicalíssima como é, tem o benefício de agir sobre o extremo oposto. Compreendes? No meu caso, por exemplo, ela serviu para ressaltar certas direções minhas em prejuízo de outras, e creio que foi bom. Como verás se leres este meu último poema.

Cavossonante Escudo Nosso

Cavossonante escudo nosso

palavra: panacéia

ornado de consolos e compensas

enquanto a seta-fado

nos envenena ambos tendões

rachados.

No sabuloso mar na salsa areia

alimento não cresce

cobras crescem

e nos impõe silêncio o bramir vero

do veado oceano

cio cio

verdade, matogrosso universal

*viçosamente ouvida
não palavras não pa
lavras
e do cosmo selvagem
recém recém tombada:*

AMOR

*estrela inominada pedra lava
escudo panejante panacéia
(a cruz
se enfuna)
bólide trespassando chão-essência
peito-presença*

AQUI

*estamos.
Entre nome e fenômeno balança
nunca meu coração:
ferido sangra
pelo rosto do ser e por seus rins,
indiferente, he le na, às sílabas
véus teu ventre disfar-farçando:
ele singra ele sangra ele roxo
...espuma ...
pela forma da coisa por seu peso
e para de pulsar rugindo contra
que serve de rocha e despedaça
a liberdade sétima — tocar
a liberdade oitava — penetrar
a liberdade inteira — conhecer:*

COR AÇÃO

*o sopro do metal ressoa chama
para a luta real
(há remoinhos)
cavossonante escudo rebentamos*

a fraga estilhaçamos nus sem-pele
estrelorientados rumo-nós
boíamos
ainda que parados:
mudos:
somos.

Comentário de Mário a **Cavossonante Escudo Nosso** em carta datada de abril de 1957: *1. o tema é minha preocupação dominante no momento: a necessidade de livrar o pensamento e o sentimento do homem das camadas e camadas de abstrações (mecanismos de defesa (psicológica) vocabulares: escudo, panacéia) verbais que se interpõem entre o sujeito e o objeto do conhecimento. Creio que a principal obrigação da poesia, em nossa época, é renovar, nesse sentido, a linguagem, de modo a permitir, semanticamente, uma revisão do pensamento ocidental. 2. o veado oceano é um jogo de palavras bramir-bramar: o veado brama quando em cio, o oceano brama quando agitado. O fértil universo impõe silêncio ao verboso, estéril, ser humano. Temas seguintes: sexo—verdade—amor—fé—existência—vontade de atingir o objeto (o fenômeno), diretamente, sem os véus, o escudo, a rocha das palavras abstratas... Quanto a pedras de toque dentro do poema, chamo a tua atenção para o verso: No sabuloso mar na salsa areia e para o achado:...espuma...*

Por tudo isso **Cavossonante Escudo Nosso** é também um poema sobre a poesia ou, ainda, como **Vida toda Linguagem**, uma extensão da arte poética já examinada, até na temática, que é, substancialmente, uma ramificação da anterior e do conflito a ela inerente. Quanto à forma, se bem que mais elíptica, mais livre sintaticamente pela pontuação do espaço, admitida a fissão da palavra em relevo tipográfico que lhe realça a fisionomia, a composição se mantém dentro do princípio de organicidade, posto em discussão na terceira e última fase, a partir de 58, quando, uma vez mais pressionado pela necessidade do poema longo, Mario Faustino pensa em adotar uma sintaxe ideogramática, semelhante à montagem cinematográfica eisensteiniana. *Importante para a compreensão de meus atuais rumos poéticos: compreender, a um tempo, o complexo cultural Pound-Apollinaire-Mallarmé-Eisenstein.*

E ainda, a propósito, escrevia, no final de 58, quando se iniciava essa fase: *... fazer uma poesia realmente inteligível, tornar hábil e claro o método digamos ideogrâmico, isto é, não linear não discursivo, porém semelhante à montagem digamos eisensteiniana...* Ora, a montagem é um procedimento

de construção. E assim o poeta-crítico convoca, agora, o seu saber fazer — que utilizara como crítico-poeta — para construir, como o cineasta que constrói a sequência de seu filme, o poema de prolongado fôlego. O resultado foi paradoxal; o sonhado poema longo não foi escrito como extensa composição dotada de unidade orgânica, mas como sequência de “fragmentos”, estes sim, partes vivas de um todo em crescimento, cada qual feito de instantâneos verbais, a seguir integrados por uma espécie de montagem. *Se posso, se estou sozinho*, comentava Mario em carta de setembro de 60, a respeito do trabalho que lhe impunha esse procedimento, *se tenho papel e lápis à mão, vou escrevendo em bruto, da mesma maneira que em cinema se tomam takes que mais tarde serão montados*.

O “fragmento” que passamos a ler, como os demais de publicação póstuma, seria feito de tomadas semelhantes:

*Juventude —
a jusante a maré entrega tudo —*

*maravilha do vento soprando sobre a maravilha
de estar vivo e capaz de sentir
maravilhas no vento —
amar a ilha, amar o vento, amar o sopro, o rasto —
maravilha de estar ensimesmado
(a maravilha: vivo!),
tragado pelo vento, assinalado
nos pélagos do vento, recomposto
nos pósteros do tempo, assassinado
na pletora do vento —
maravilha de ser capaz,
maravilha de estar a postos,
maravilha de em paz sentir
maravilhas no vento
e apascentar o vento,
encapelado vento —
mar à vista da ilha,
eternidade à vista
do tempo —
o tempo: sempre o sopro
etéreo sobre os pagos, sobre as régias do vento,
do montuoso vento —*

*e a terna idade amarga — juventude —
êxtase ao vivo, ergue-se o vento lívido,
vento salgado, paz de sentinela
maravilhada à vista
de si mesma nas algas
do tumultuoso vento,
de seus restos na mágua
do tumultário tempo,
de seu pranto nas águas do mar justo —
maravilha de estar assimilado
pelo vento repleto
e pelo mar completo — juventude —*

a montante a maré apaga tudo —

...

Limitando ao mínimo os comentários, direi desse poema-fragmento que se move entre contrários — a juventude, maré alta, de que é o elogio, e a juventude, a "*terna idade amarga*", de que é a elegia. Desenvolvimento de uma única metáfora do tempo, apoiado na repetição maravilha e vento, principalmente, em versos ondulatórios de ritmo semântico, por associação paronomástica senão anagramática (MARAVILHA do vento...AMAR A ILHA, PÉlagos... PÓSTeros...PLEtóra... recomPOSTO...POSTO...caPAZ...PAZ), esse "fragmento", como aprendizagem da vida e da poesia, resume e confirma, introduzindo uma tonalidade trágica na conciliação dos opostos — *a jusante a maré entrega tudo... a montante a maré apaga tudo* — o antagonismo e a pacificação entre a poesia e a vida, entre o fazer poético e a existência, entre a linguagem e a realidade, que marcaram do princípio ao fim, de **O Homem e sua Hora** ao poema longo entrecortado e inacabado, a solidária relação do poeta-crítico com o crítico-poeta na obra de Mário Faustino.

Belém, agosto de 1983.



