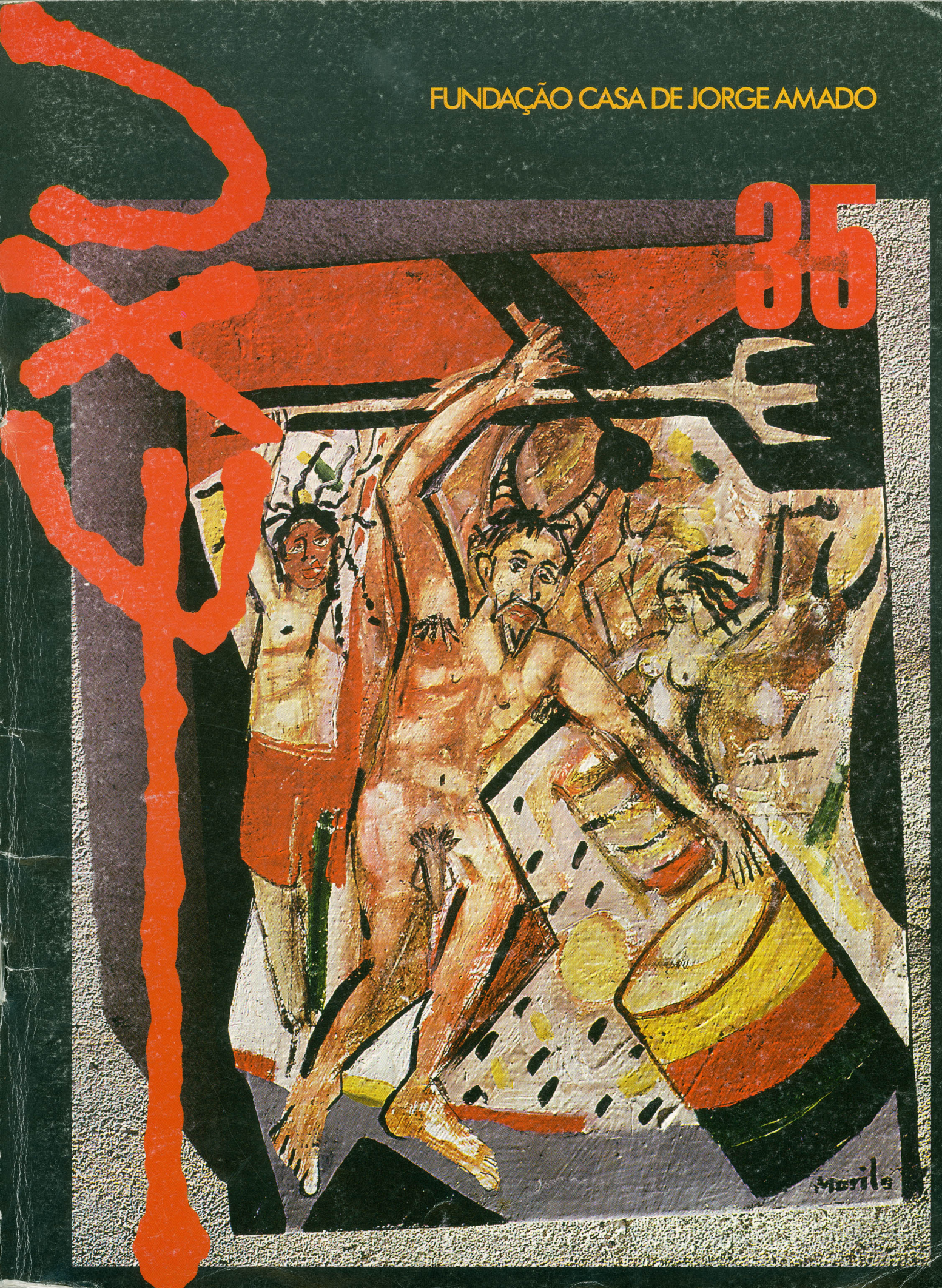
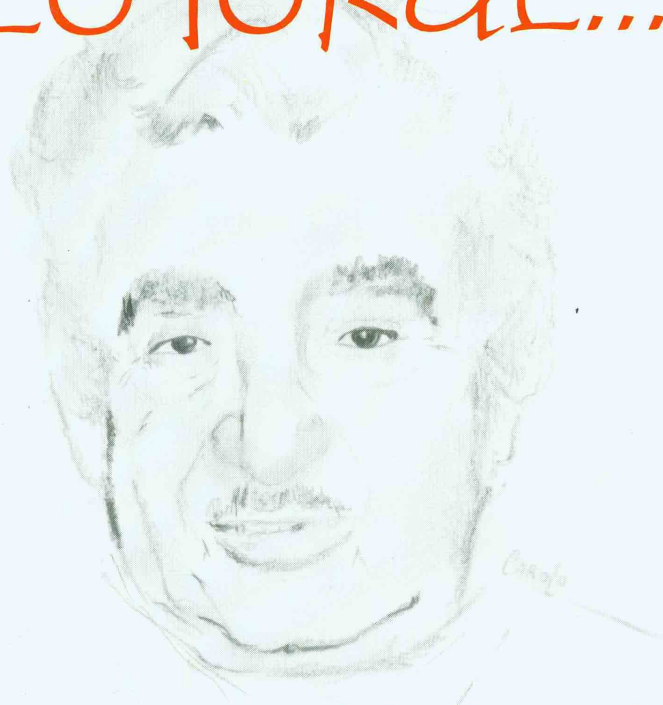


FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO

35



COM TODO O RESPEITO SEO JORGE...



a gente sabe muito bem da luz de tieta, da iridescência de dona flor e da eletricidade de gabriela. a gente sabe também da força dos velhos marinheiros, dos capitães de areia e das centenas de criaturas ímpares gestadas pelo senhor. a gente não desconhece o clarão que esse povo todo tem feito - e fará eternamente - nesse mundão de meu deus. mas, o senhor sabe... o nosso negócio também é luz. por isso é que a gente queria pedir licença pra colocar o nosso nome junto a essa plêiade iluminada.

Dá licença Amado Jorge?...

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 ntrépido 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: Gráfica Santa Helena

abril/junho 1997



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), Nádja Gotlieb (Minas Gerais),
João de Jesus Paes Loureiro (Pará),
Marcus Acioli (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 Ieichicova (URSS), Jorge Alfama (Cabo Verde), Luandino Vieira (Angola), Osamu Kumasiro (Japão).

35



A edição da revista EXU integra projeto
editorial da Fundação Casa de Jorge Amado,
utilizando os benefícios do Programa de
**Incentivo a Cultura
FAZ CULTURA**
do Governo do Estado da Bahia,
lei nº 7015-1996

Apoio:



capa
Exu - pintura
Murilo

3
JOSÉ CARLOS CAPINAN
entrevista

12
ANTONIO OLINTO

13
ANTONIO RISÉRIO

20
EDUARDO WAACK

21
SIMON ARMITAGE

22
**EDIVALDO
M. BOAVENTURA**

28
BELMIRA MAGALHÃES

34
TAYA SOLEDADE

43
IVAN JUNQUEIRA

48
ALEJANDRO REYES ARIAS

54
NARLAN MATOS

56
**ALESSANDRA LEILA
BORGES GOMES**

60
registro

poster
Mestre Didi



ISS 0103-586X

EXU



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



**Consciência
ecológica.**

Isso é o
que a gente
precisa ter.





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

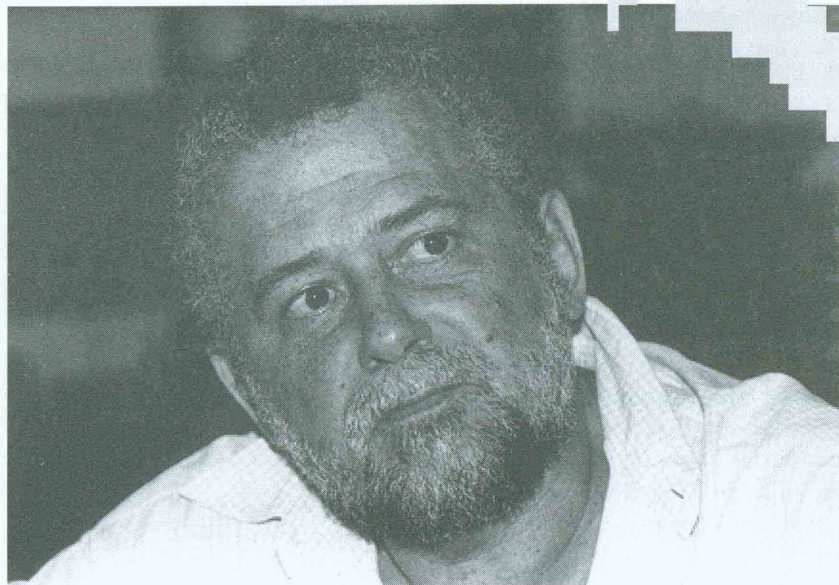


345-0100 • 336-0503

Pituba • Vitória

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

Para escrever a história da cultura popular brasileira, um capítulo único precisaria ser dedicado a uma geração de baianos mais conhecidos como “tropicalistas”. Um deles se chama José Carlos Capinan. Nascido em Pedras (Esplanada), o poeta, letrista, roteirista e ator - autor de um dos maiores sucessos da MPB, “Soy Loco Por ti América”, e de outros não menos importantes, como “Ponteio” (que venceu em 1967 o Festival da



Música Popular Brasileira), “Clarice”, “Seja o Meu Céu”, e, mais recentemente, “Papel Machê”, todos frutos de bem-sucedidas parcerias -, recebeu a **Exu** para um bate-papo sem cronometragem, em fim de tarde na sua casa do Rio Vermelho, para falar sobre a sua vida e a sua obra: indivisíveis.

Capinan conta, nesta entrevista, como tudo começou a mudar em sua vida, lá pelos idos de 50 e 60, ao entrar para a Universidade e ver o mundo com outras lentes.

Como um rapaz do interior gera pensamentos e canções tão antenadas com o Brasil? Qual o papel do Centro Popular de Cultura (CPC) na ambiência da época e a sua influência no surgimento de tantos talentos? O que tinha tão em comum esta geração de Gal, Gil, Caetano e Torquato?

São algumas das perguntas às quais ele ensaia uma resposta.

“Eu sou cultura popular”

Autor de **Inquisitorial**, **Ciclo de Navegação** e **Confissões de Narciso**, entre outros livros que mesclam a veia lírica com a preocupação social e a atitude crítica face à realidade, Capinan também revela como se descobriu músico e o que pensa, hoje, da produção cultural brasileira. A despeito

music”, por exemplo, nem outros

de sua forma de viver a arte, ele não se sente à vontade para patrulhar a “axé-tipos de expressão mais ligados ao consumo. *A questão de uma poesia piegas não é de um autor que faz uma poesia inferior, mas de uma sociedade que precisa desta pieguice para refletir suas vivências*, diz. Fala, ainda, de como o homem de cultura aprendeu a dialogar com a política.

JOSÉ
CARLOS
CAPINAN

—EXU

Começando pelo CPC: como é que a política te arregimenta para a literatura ou como a literatura te coloca na política? Tropicalismo. Revista Ângulos, o teu dilema em abandonar Direito e ser poeta e letrista. Como é o ambiente dessa época, que faz com que Gil (da escola de Administração) venha a se encontrar com você? Ou Torquato, que vem do Piauí? Como essa cidade tão tradicional gera

“Soy loco por ti América”?

Tem que reforçar a minha origem do interior. Estou convencido disso. Algumas coisas são paradoxais. O ambiente rural é muito mais conservador do que Salvador. É preconceituoso, patrulhador, para qualquer saída de coisa comportamental, mas paradoxalmente dá uma liberdade de estar no mundo. Eu rompi muito cedo com os padrões da família, que estavam colocados através da via religiosa, do catolicismo, e da própria maneira como você cresce e é impedido nas suas manifestações do desejo. Eu tinha nove irmãs. O universo feminino era muito forte na minha casa. Quando se chega à cidade, você já tem um conflito vivido com muita proximidade, mas sem um sistema familiar te vigiando. Você pode mergulhar melhor na cidade. E a cidade não é só a família, tem rompimentos à cada esquina.

—EXU

Você fala dessa cidade como um lugar do imaginário...

É por aí... Outra coisa que o interior dá muito é esse exercício do imaginário. Eu acho que faço poesia porque exercitei bastante o imaginário quando era criança. Eu fiz muita fantasia, projetei muito, tinha uma leitura mágica do mundo, porque acreditava em uma série de coisas, tinha medos profundos. Por que então, no início dos anos 60, essa coisa vai poder ser estruturada como linguagem? Porque quando eu entro na universidade, percebo que aquele mundo não era uma fantasia só minha, mas uma fantasia coletiva. Na universidade, é que eu começo a querer ser poeta e a trabalhar essa coisa da linguagem. Agora sim, eu sei que sou estrangeiro, porque eu consigo ver que isso é imaginário puro. Se em determinado momento eu achei que era possível esgotar esse mundo como uma revolução, na minha vida toda eu vejo que não é assim. Nem a Revolução Russa foi capaz de acabar com o Cristianismo. Porque isso também tem uma base profunda que é necessária. Essa geração minha, de Gil, de Caetano tem uma coisa comum: estar entrando na universidade. Isso dá outros códigos de rompimento, mais instrumentados. Você passa a olhar o mundo com lentes que te permitem aproximar o real mesmo. Só que esse choque não dá vitória, cria um universo muito amplo, porque você está

depoimento

UMA EVOCAÇÃO DOS CIRCUITOS DAS IDÉIAS SOBRE ARTE, CULTURA E REVOLUÇÃO

Nasci em uma casa sem biblioteca, na Estação de Pedras, uma solitária parada da Ferrovia Leste Brasileiro, no trecho Salvador -Aracaju, Município de Entre-Rios, apesar de minha certidão de nascimento atestar que nasci na Fazenda Gavião, Município de Esplanada. Como pretendo evocar os circuitos onde aprendi ou desenvolvi minha relação com a palavra, tem uma importância se não decisiva pelo menos **construtora do caráter** da minha opção e experiência de poeta este lugar de origem, no litoral norte da Bahia, pelas características internas do meu relacionamento familiar e pela vivência do mundo rural, onde a palavra oral tem imenso valor no código de honra e a linguagem e seus significantes portam muitos signos e compromissos arcaicos, mantenedores da tradição que se afirma funda e discretamente na linguagem, pela linguagem, sobretudo nos significantes das fábulas, das orações. Pedras distava 6 horas de trem de Salvador, onde vim estudar na primeira infância, por volta dos 4 anos, quando me alfabetizei e comecei a sentir as primeiras divisões entre o urbano e o rural. Pedras ou Arraial de S. José nos primeiros anos da década de 50 guardava de forma decadente as características que lhe deu seu fundador, meu avô Felix Capinan, mascate muladeiro e empreendedor que por lá se estabeleceu pouco antes do fim do século e que falecido em 1941, quando nasci, deixou um arruado de casas, onde viviam cerca de 50 famílias, compostas de agregados e trabalhadores rurais que labutavam no cortume, na criação de caprinos, ovinos e bovinos, na lavoura de fumo, milho e algodão e na olaria, patrimônio que foi lentamente desaparecendo após a sua morte. Tudo era lenda como meu avô. Sua lenda era cultivada na família com mistério e romance. Sua imagem era magicamente evocada como homem valente, comerciante de muitas relações, envolvido em exportação de couro, muitos negócios e casos amorosos – mas de um sentimento de justiça muito particular e severo. Meu pai cedo fugiu do rigor doméstico, vindo após um forte desentendimento morar em Salvador, retornando a Pedras após o segundo casamento, tornando-se um de mais de uma dezena de filhos, enteados e viúvas, herdeiros do legado do avô Felix. Sou o sétimo dos 13 filhos de Osmundo Capinan e Judith Bahiana Capinan, sua segunda esposa. As idéias que circulavam neste universo eram basicamente religiosas e códigos comportamentais rigorosos e restritivos, alimentados pela linguagem oral. Do mundo se sabia pouco, pois o mundo era perigoso, pervertido e perverso. O acesso ao mundo, tinha meu

amarrado em termos afetivos, de formação simbólica, a todas as coisas anteriores. Eu acho que a geração tropicalista pega bem essa história, esse Brasil dos avós: rural, superado, analfabeto, supersticioso, e um Brasil industrial, o de Juscelino Kubitschek... E que, de certa forma, já aparecia na modernidade brasileira. É esse Brasil caduco, de que Drummond fala. E você, que ama o seu pai, que ama a sua mãe, faz parte dele. Eu fui de uma geração que poderia ser chamada de revolucionária, porque veio na crista das revoluções. Desde 1917, as revoluções não haviam sofrido nenhuma derrota, até 64. Ao contrário, o mundo parecia que ia ser todo revolucionário: União Soviética, Guerra Civil na Espanha, China, Cuba, libertação dos países colonizados da África.

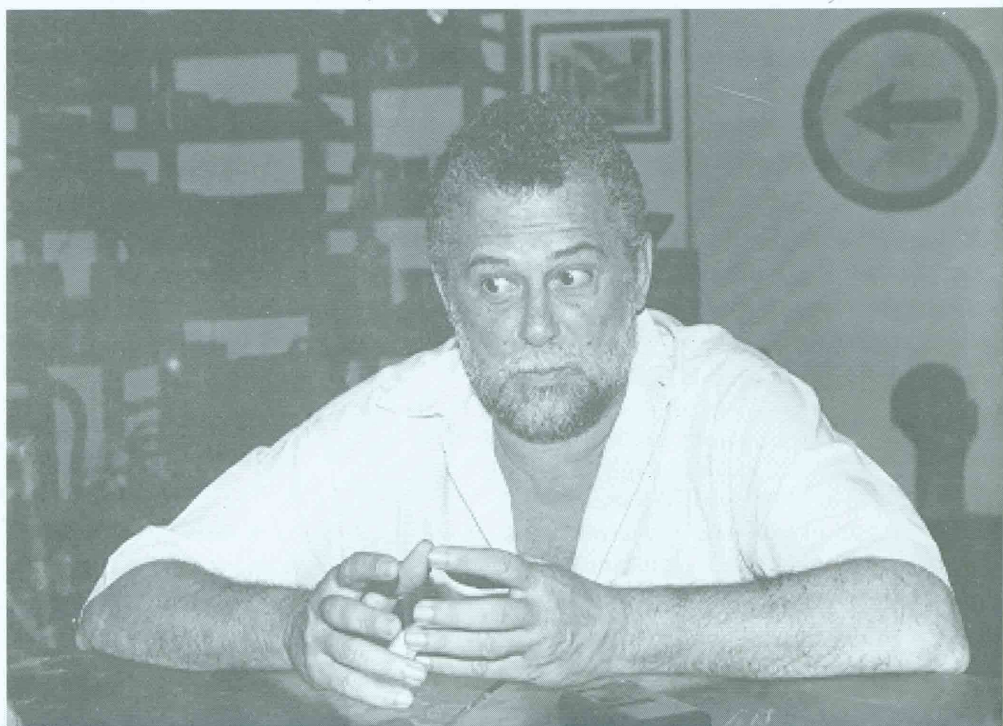
—EXU

Nessa ambiência, chama a atenção que a leitura via revoluções é mais direta para a compreensão dos anos 60. Mas como fica a cultura pop para essa geração? Como ela chegava até vocês? Televisão na Bahia, por exemplo, só em 60...

Eu acho que o rádio engendra isso, a própria cultura popular também. Durante o governo de Getúlio, existe uma grande tentativa de se fazer uma unificação no Brasil através do rádio. A Rádio Nacional é este projeto. Rádio era uma coisa muito forte nesse cotidiano. A revista em quadrinhos também tem uma fantástica função nisso, porque engloba ficção científica, viagem ao futuro. Cinema é realmente a linguagem que mais faz a gente despongar do bonde, o grande subversor da garotada. Era uma platéia que intervinha muito, decodificando as coisas que estavam passando na tela. Beijo, morte, todos os atos tinham da platéia reações nem sempre civilizadas, comportadas. Isso tudo dava um outro tipo de agito a um jovem soteropolitano que tava aqui em Salvador, curtindo a cidade, onde meu tio e minha tia não curtiam, não saíam. Eu não. Ia ver Tarzan, Flash Gordon. Ia ver cinema no Santo Antônio, no Jandaia (já na decadência), no Pax. Nesse momento, o circuito não está tão americanizado. Eu vi filmes de Kurosawa no Pax. Hoje, passa em sala de arte. E a Bahia, Salvador, era também muito politizada. Quando subia a passagem do bonde, era uma loucura. A

5
EXU
pai, pelas viagens, pelo rádio que mal se sintonizava e algumas revistas e jornais. Vivíamos o universo de Pedras e as vozes que alimentavam este universo eram a da minha mãe e de minha avó, que nos ensinavam canções, cirandas, adivinhações e nos punham a dormir com intermináveis estórias, onde o imaginário colaborava com a função disciplinadora e moralizante. Ao lado desta luta entre o sagrado doméstico e o profano do mundo, entre o familiar e o mundano, os ciganos, as feiras, os meninos da roça quebravam os códigos de casa com as conspirações da rua e dos matos, as piadas, as trocas, os jogos e as curiosas observações livres da natureza e da vida, vendo as bestas copulando e parindo nos quintais.

O fascínio pela linguagem e o seu “poder” começa neste instante e nesta fronteira, de sedução e transgressão, em que menino e profundamente calado, desenvolvi meu interesse quase de voyeur pela função das palavras e das estruturas significantes, através das histórias contadas pelas velhas contadeiras, que se ocupavam desta função ao começo da noite até a vertigem. Histórias interpretadas com canções, ritmos dramáticos, invenção de personagens e imagens, com a técnica interminável de história puxa história até alcançar um completo domínio hipnótico, pela estesia, pelo terror e prazer, viagem através de tecidos e tramas, redes de invenções que nos levavam ao sono e ao sonho. Tudo em torno de um personagem: a palavra. Histórias de santos, histórias de evangelização e conversões, histórias medievais, história dos tempos em que os bichos mereciam ainda o dom da palavra, histórias que construíam a mística do poder mágico das palavras, pois a palavra tinha o poder de fazer acontecer o que se falava. Presentificava o demônio, as cobras, os fantasmas. Esta



força que tinha o movimento estudantil não se localizava somente na universidade. Os secundaristas eram terríveis, terrivelmente organizados! A minha cabeça só muda no sentido político quando entro para a universidade. Em 59, eu ainda fazia o curso pedagógico e via tudo isso ainda de uma forma meio assustada. Quando eu entro em Direito, é que vou conhecer os parceiros do Tropicalismo e a intelectualidade que já estava na cidade e era de uma geração que já agitava, a geração Mapa (do Florisvaldo Mattos, do Glauber Rocha, do Fernando Peres, do Paulo Gil Soares). Salvador tinha um caráter de juventude na rua muito forte. E com a criação das escolas de Dança, Música e Teatro, surge uma geração fantástica. No vácuo dessa turma, estávamos eu, Gil, Emanuel Araújo, Humberto Vellame, um bocado de gente. É quando conheço o Gil fazendo Administração e indo assistir aos ensaios do CPC; o Caetano (que chegou a fazer uma música para uma escola de samba que a gente estava montando); o Tom Zé (que era do CPC, também, e chegava de Irará); a Gal, que era muito ligada a Caetano; Maria Bethânia (que eu conheci através do Teatro do Novos).

— EXU

E como é que você descobre a música como uma parceira para o seu trabalho?

A música veio muito tempo depois. Embora nessa época eu tivesse feito uma peça musicada por Tom Zé, não tinha idéia que fosse uma letra de música, era uma coisa pra teatro. Ela só vai acontecer mesmo depois de 64, quando eu já não estava mais na Bahia. E surge logo nos primeiros instantes, era o que mobilizava e também associava mais as pessoas. Todo mundo que tinha saído de algum lugar do Norte ou do Nordeste, procurando São Paulo e Rio nesse momento, se articulava muito por teatro e música. O teatro foi logo facilmente muito reprimido. Os festivais de música, não. Permaneceram. Eram grandes acontecimentos até 68, 69. Foi aí que eu me aproximei de Edu Lobo, que trabalhava no Teatro de Arena com Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal e o Vianinha. Paulinho da Viola também era muito próximo do Opinião. No Teatro Jovem, onde foi feito o Rosa de Ouro, havia sempre uma reunião, onde toda essa turma - Chico Buarque, o

conspiração mágica da palavra pela palavra, que nas chamas e sombras fantasmagóricas do querosene, aninhada no ambiente sonoro da noite do interior, com as serpentes, morcegos, sapos, águas, trens longínquos, príncipes, tudo isto falava com os astros e tecia um universo de linguagem – e meus primeiros escritos estão circunscritos nessa esfera em que se resumia Pedras, a natureza e o mundo mágico e intuitivo. A intuição é minha primeira fonte para escrever. E a palavra é a mágica invenção do real.

Uma profunda divisão vai se instalar precocemente em mim entre este mundo rural e o mundo urbano, que conheci muito cedo na cidade de Salvador, onde estudei desde os primeiros anos da infância até a Universidade. Nesta cidade, começa o intenso namoro com outras fontes produtoras de interpretações do mundo completamente diferentes do pequeno universo de Pedras. Os primeiros anos escolares no Colégio Antônio Vieira e Ursula Catharino me lembram claramente os contatos com as fontes de conhecimento e a literatura. Os textos patrióticos de Coelho Neto e Olavo Bilac, a serviço da construção de um sentimento brasileiro, ainda inspirado pelo Estado Novo, às vezes patriota e piegas, ou ainda inventivo como as reinações de Monteiro Lobato, que conheci em uma cartilha de propaganda sanitária, difundindo cuidados higiênicos através de um personagem, fruto de uma concepção preconceituosa do homem do campo – o Jeca Tatu. Conheci também os poemas de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Castro Alves e neste momento, os primeiros exercícios de composição literária me deixavam horas divagando sobre a vida em Pedras, viagens de férias, poentes e melancolias. Pela educação formal a palavra se organizava institucionalmente.

Ginasiano, a rebeldia começa a se instalar com a simultânea apreensão dos códigos de transgressão da cidade e a insatisfação com os signos da linguagem que se aprendia nas escolas que não abriam os olhos para o novo. Viver a cidade era aprender novas estruturas de significantes e significados. A organização política dos secundaristas tumultuavam o centro, o futebol expandia a paixão das massas pelas ruas, as clandestinas sessões de cinema no Pax, Popular e Jandaia mostravam as imagens de um mundo não provinciano, o gibi – confrontava as linguagens e os conteúdos dos livros didáticos, com a história atual e palpitante do mundo da guerra que começa a ser lido febrilmente, na linguagem visual e dinâmica dos quadrinhos, elétrica transgressão contrabandeada dentro dos manuais de história e catecismos. A indústria cultural ainda incipiente já revolucionava os jovens ginasianos. A cidade proibida também com seu teatro de rua, dos vendedores de mezinhas e camelôs no

Paulinho, eu, Caetano, Gil, Rogério Duarte e Nara Leão - se encontrava.

—EXU

Não é a música então que te leva ao Rio, mas o CPC...

É...O Wilker, por exemplo, eu conheci através do CPC, porque ele veio pra cá com uma peça. O CPC viajava muito e identificou muita gente. Com a repressão, isso desaparece. Eu fugi da Bahia, porque aqui a repressão me identificava mais fácil. Deixei o Direito, o teatro, e fui para o Rio e São Paulo. E aí comecei a fazer publicidade, conheci o Geraldo Vandré, o Antônio Torres (fui uma espécie de trainee dele). Basicamente, eu entrei por aí, pelo CPC, onde estavam o Zelito Viana, o Leon Hirszman, o Arnaldo Jabor, o Cacá Diegues. O CPC, depois, teve sua importância secundarizada, em função da sua proposta muito política. Ficou como uma estética engajada demais, como se a função política viesse na frente. O que na Bahia era bem diferente, porque a gente tinha um trabalho que até conflitava com o que era feito no Rio. Seguíamos uma linha mais cultural. Não tínhamos a coisa partidária. Nós também não vivemos a discussão carioca sobre a questão do Ferreira Gullar com os concretos.

—EXU

Você consegue distinguir o Capinan letrista do Capinan poeta?

Não. Eu não vivo isso. Sei que escrever uma letra é diferente de escrever um poema literário. O poema é um objeto para ser lido. Formalmente, isso tem implicações diferentes, embora a poesia moderna seja coloquial. Mas a letra popular é coloquial mesmo! Mas é muito difícil também fazer uma letra interessante, porque você pode cair numa facilidade que não lhe satisfaz. A gente teve grandes letristas na MPB. Os letristas nordestinos, a exemplo de Luís Gonzaga, são fabulosos. Tinha também, o Vinícius, o Newton Mendonça, na Bossa Nova, que trazem muitos elementos de poesia à letra de música. Esses mestres deram um caminho também para quem era poeta. A poesia do Modernismo tinha muito interesse pela música popular. Manuel Bandeira, por exemplo, escrevia em revistas de música. Eu recebi muitas críticas, do tipo "ah, você perdeu a mão" ou "está fazendo uma poesia de segunda extração". Aqui na Bahia, mesmo, o Ruy

Terreiro de Jesus, seus atabaques da primitiva religião negra que assustava e atraía aos primeiros rompimentos com os ensinamentos brancos e cristãos, gente que aprendia nas ruas do mundo começa a substituir os formais mestres ginasianos; a linguagem do carnaval ainda vivido sob olhares guarnecedores da família começa a ensinar outros códigos e pulsações ao coração, que procura ler nos becos da cidade uma linguagem popular, coloquial, livre, sensual e moderna, contraposta à ordem doméstica. A inquietante falta de disciplina para aprender através do latim, do inglês e do francês ginasiano a cultura clássica me levou à busca intuitiva de códigos novos para entender e representar perguntas sem respostas, provocadas pelo mundo de após guerra, inflacionário, que instalava na alma a sensação de angústia, diante de um arsenal inútil de códigos e signos que não representavam o que sentíamos e que não mostravam o elo com formas novas de interpretação e compreensão do real. Para ser era preciso encontrar e produzir uma linguagem de interpretação e transgressão que não se aprendia na escola.

Um elo surge entre a minha infância e a minha insatisfação silenciosa. O elo entre as formas poéticas populares do cordel conhecidas em Pedras e o mundo urbano, uma ponte crítica e oral para o mundo novo, através de uma forma tradicional que se insurgia com a hipocrisia da cidade: - Ele o Tal, Cuíca de Santo Amaro, recitando seus livros de cordel urbano nos trens e nas portas do Elevador Lacerda, falando da cidade verdadeira e oculta dos políticos corruptos, do falso moralismo das famílias tradicionais que se escondia nas donzelas encubadas, nos enrustidos, nos corruptos de boa fachada etc. Ali estava para sempre a ligação entre os cordéis que circulavam na mão dos ciganos em Pedras, a cultura oral e uma tradição moderna, que



pertencia à cidade desde o séc. XVI na poesia do Boca de Inferno. Era o elo da poesia.

Aos 15 anos, minhas fronteiras pareciam definidas. Precisava de uma formatura rápida, um curso que me preparasse para uma função que pudesse ser exercida em Pedras, o mais rápido possível, aliviando as despesas em que implicavam meus estudos na capital. Assim entre 56 e 59, no curso Pedagógico, consolidou-se minha experiência da cidade e algumas aproximações com as idéias sobre cultura e literatura. Escrevi alucinadamente nesta época, sem qualquer noção de forma, a não ser ritmo e linguagem musical. A visão da história da literatura e das escolas literárias me despertou um sentimento da relatividade das formas e já não pensava ingenuamente que a criação dependia de um dom especial ou inspiração divina. Descobri a biblioteca pública e com ela Monteiro Lobato por inteiro, Camões e sociologia.

Um contemporâneo de curso pedagógico, o poeta Paulo Gil Soares foi quem primeiro me falou de modernidade, orixás e filosofia. Participava da Jogralesca e do grupo que ficou conhecido como Geração Mapa. Foi então que ouvi pela primeira vez, os nomes de Glauber Rocha, Florisvaldo Mattos, Fernando da Rocha Peres, Calasans Neto, Carlos Falk, seu amigos. Faziam uma poesia diferente e falavam dos modernos e outros nomes das artes, da filosofia, da política. Atuavam na cena política e cultural da cidade, como focos da distensão moderna e revolucionária. Eu estava na periferia do grande circuito das idéias culturais em circulação e mal comecei a saborear os modernos, quando em 59 chegou o meu limite. Diplomado, voltei à minha casa no interior para ensinar no Grupo Escolar de Pedras. A foto do álbum de formatura, 9 anos depois, estaria na mão de Gilberto Gil, na capa de lançamento do disco manifesto do tropicalista, como signifiante do Brasil a que o movimento alude com o sentimento de amor e ultrapassagem.

No meu retorno a Pedras, ao final da década de 50, o recôncavo viveu uma revolução. A descoberta e exploração do petróleo. Meus amigos de infância estavam se alistando na Petrobrás, que surgiu como CNP. Enquanto escrevia em versos livres uma poesia confessional, interrogativa, ingenuamente social e melancólica, formalmente pobre, uma massa de operários substituíra no recôncavo as relações mágicas e ingênuas, mantidas entre homens do campo e os donos de terra. Surgia uma cultura petro-kitsch, novos símbolos e linguagens que significam a organização operária e a ascensão ao consumo de um grande número de ex-parceiros e ex-trabalhadores que lavouravam de meia e sem sindicatos.

Espinheira fazia questão de fazer essa distinção e dar uma hierarquia à poesia do livro. Eu não sinto essa divisão. Porque quando escrevo uma letra, também tento fazê-la com recursos literários, recursos do ritmo, da sonoridade. Então a letra pra mim é trabalhoso. É uma outra linguagem, mas ela não precisa fazer concessões. Música popular de Carnaval, por exemplo: Chiquita Bacana. *Chiquita Bacana lá da Martinica se veste com a casca da banana nanica, não usa vestido, não usa calção, Inverno pra ela é pleno Verão... Existencialista com toda a razão.* O poeta da MPB tem uma antena...

—EXU

E qual a sua opinião sobre as letras de hoje da MPB? E você é uma pessoa que tem sucessos neste agora. “Papel Machê”, por exemplo, concorria com os sertanejos...

A grande dificuldade da lírica popular é que você fica num universo sobre o qual todo mundo já falou e há muito tempo se fala. Eu acho que os padrões inferiores se repetem muito, mas a sociedade precisa deles. E a poesia precisa ser consumida por um universo não só educado literariamente, mas afetivamente, e a educação sentimental afetiva não é uma coisa que ocorre numa sociedade como a nossa, que é violenta, é frustrada, é piegas. A questão de uma poesia piegas não é de um autor que faz uma poesia inferior, mas de uma sociedade que precisa desta pieguice pra refletir suas vivências. A poesia do axé, por exemplo. Se a gente analisar a nossa história pessoal, por exemplo, vai ver que não consumiria hoje coisas que um dia já consumiu. É preciso aprender a amar, a fazer contas, a comprar. Ou a sociedade lhe dá isso pronto ou você tem que aprender. Um dia lhe satisfaz o choro da música sertaneja; no outro, um poema de Vinícius. Mas isso não é dado. É, também, um processo pessoal de viver e interpretar as coisas.

—EXU

Mas isso entra em choque com a sua geração, que discutia a realidade através da arte. As músicas de hoje podem estar refletindo a sociedade, mas não discutindo a sociedade...

Mas a gente também começa a discutir a sociedade num determinado momento de nossa vida biológica. Eu comecei a ter essa postura depois do cinema, de

Meu retorno não deu certo. Decidi contrariar a fronteira e continuar a buscar na linguagem o rompimento do meu limite de mundo. Voltei a Salvador e a cidade no início dos anos 60 fervilhava culturalmente. Mudanças profundas na estrutura econômica do estado e no sistema de comunicação bagunçavam o coreto da tradição careta – e acompanhavam estas mudanças significativas reformas na Universidade Federal da Bahia, que entre outras iniciativas criara as escolas de Música, Teatro e Dança. Em 1960, fiz o vestibular para a Escola de Direito e Teatro, começando a cursá-las no momento em que as gerações emergentes de escritores, vindas de regiões diferentes do Estado, poetas, cineastas, músicos, atores, bailarinos, revolucionavam o circuito das idéias sobre arte, cultura e revolução, em diversos pontos de agitação – com poemas, peças, filmes e uma fecunda produção de artigos e ensaios políticos, econômicos, filosóficos que ocupavam as revistas culturais dos diretórios acadêmicos e os suplementos literários dos jornais locais.

A Biblioteca Pública instalada na Praça Municipal, era não só palco para peças – “A Exceção é A Regra” – de B. Brecht como – centro de agitações. No primeiro ano de universidade, conheci nomes como Fernando Batinga, Ildásio Tavares, José Falcon, Humberto Fialho, Carlos Nelson Coutinho, Geraldo Sarno, Orlando Sena, Ruy Espinheira, Emanuel Araujo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Harildo Deda, Nemésio Sales, Noênio Spinola, Paulo Farias, Adelmo Oliveira, e vivi a febre modernista e revolucionária por completo. Nova sintaxe, novos desejos, novas formas de interpretar e ler o mundo. Internacionalização de informações. Os nomes e as obras de Drummond, Cabral, Vinicius circulavam fácil entre nós. E logo uma constelação de poetas e criadores foram lidos e

Brecht, de Marx, porque davam respostas aos meus conflitos de jovem, de homem, em primeiro lugar. Porque eu sofria muito com os padrões que a minha família me deu, porque não eram instrumentos para conquistar o mundo, pra viver feliz. Então eu fui descobrindo pelos poetas, pelos filmes e pelas canções o porquê de não sermos felizes. Foi isso que me educou afetiva e politicamente. Acho que eu poderia ser exigente com um modelo tão criticado hoje como o axé. Na verdade, eu sou, mas a minha forma de expor essa exigência é sendo testemunha de uma coisa que não melhora o mundo, embora seja capaz de amaciar a multidão e lhe dar uma parte de ilusão. Eu não posso evitar essa ilusão. Na minha geração, isso poderia ser chamado de alienação, como era o futebol. Mas na verdade, são formas muito revolucionárias e nós não vamos chegar a uma sociedade totalmente feliz. A estética, que antes era capaz de tudo, tem que se conformar de descobrir o seu papel, transformador, também, mas não totalitário.

—EXU

Sobre essa definição de papéis: a literatura parece não ter achado, ainda, o papel dela nesta sociedade. Você concorda?

Eu acho que isso tem que ser encarado mesmo como uma derrota... Mas, ao mesmo tempo, tenho uma convicção sobre a mudança das coisas. A cultura crítica, por exemplo, perdeu o seu espaço. Os hippies, que eram um movimento de emergência forte, renovadora e revolucionária, contestavam muito o tipo de arte formal, os livros, os partidos de esquerda. A contracultura, mesmo, foi um movimento que bateu firme nessas coisas assentadas, em Freud, por exemplo, provocando um estilhaço. Mas acho que há sinais muito claros de um retorno. Ontem eu fiquei surpreendido por um interesse mundial pelo Che Guevara. Incrível. E ele era um dos símbolos mais fortes dessa cultura crítica, um guerrilheiro capaz de interessar ao Sartre. Nessa passagem dos anos 60 para o final dos anos 90, muita coisa que ficou no subterrâneo está começando a aflorar...



envolvidos na discussão que sustentávamos sobre vanguardas e questões de forma e conteúdo, arte engajada e arte pela arte: o repertório de nomes e a mística sobre criadores me familiarizava com Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Augusto Meyer, Mauro Mota, Mário de Andrade, Oswald, Manuel Bandeira, Ascenso Ferreira, Cassiano Ricardo, Raul Bopp, Augusto Frederico Schmidt, Mário Quintana, Paulo Mendes Campos. A contemporaneidade era então uma grande rede internacional que envolvia artistas e pensadores, com idéias revolucionárias não necessariamente iguais, articulando pela linguagem divergências e transformações do mundo em grandes blocos, que aproximavam e polarizavam criadores e continentes, numa revolução modernizadora que acontecia lá fora e aqui dentro: Dziga Vertov, Picasso, Portinari, Neruda, Salvador Dalí, Fernando Pessoa, Sartre, Jorge Amado, César Vallejo, Mário de Sá Carneiro, Eisenstein, Glauber, Maiakovski, Lorca, Guillen, Nelson Pereira dos Santos, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Rossellini, Fellini, Antonioni, Buñuel, Bergman, Oswald e tantos mais, todos formando uma grande família, num grande concerto dadaísta, cubista, surrealista, neo-realista, fazendo *nouvelle vague*, cinema novo, bossa nova... O intercâmbio entre centenas de jovens era intenso. O mergulho no mundo da agitação cultural e política foi rápido. O Brasil se agitava com crises sucessivas, que foram de Juscelino até a queda de Jango acompanhadas de grandes manifestações dentro da universidade. Ingressei no partido comunista e para o CPC - centro popular de cultura. As discussões cresciam: socialismo, capitalismo, fascismo e democracia, vanguarda, linguagem moderna, engajamento, arte experimental, concretismo, cruzamento de teatro, cinema e poesia com revolução, marxismo, existencialismo, humanismo, era o pão nosso de cada dia nos grupos de produção cultural que criamos no CPC. Nestes grupos de estudos, foi que me aproximei da estética de Bertolt Brecht, comparando-a com a técnica de atuação de Stanislavsky e com a Estética de Aristóteles, e basicamente defini o que queria escrever e como queria escrever - Brecht e João Cabral de Mello Neto são os poetas que mais me impressionaram e influenciaram também nesta época.

A primeira forma de militância cultural foi o CPC - onde escrevi meu primeiro texto, com a dimensão de que trabalhava intencionalmente com um artefato de linguagem. Um texto que misturou o que vivi na infância, com coisas que li em Mário de Andrade sobre uma arte moderna brasileira - nas cartas a Manuel Bandeira e informações do seu livro **Danças Dramáticas Brasileiras**. Foi o Bumba Meu Boi meu primeiro trabalho de parceria, uma peça musicada por Tom Zé onde

EXU

Você tem parceiros de A a Z, de Paulinho da Viola a Robertinho do Recife; de Batatinha a Caetano Veloso. Não é Fernando Brandt com Milton Nascimento. O que representa isso dentro da música?

Eu acho que tem uma busca, mesmo, de leituras diferentes da poesia. A leitura que Edu Lobo faz da poesia não é a mesma que Paulinho faz, que o Gil faz. E nem sempre o texto que o Paulinho poderia musicar, Gil poderia musicar. São contatos entre almas.

EXU

Ao mesmo tempo, você fez com João Bosco uma música belíssima, que é "Papel Mâché", e isso não tem sequência. Por quê?

Com João Bosco, tem uma explicação. O João, depois do casamento "monogâmico" com Aldir Blanc resolveu ser "poligâmico". Mas essa coisa do casal na MPB é interessante... Em determinado momento, o músico quer se desfazer do poeta, porque as oportunidades para ele são diferentes. E o poeta fica ali... não sobe no palco. É o Guga (o tenista brasileiro Guga Kuerten), que agora explode na mídia. Ele vai ser diferente, necessariamente, em termos do assédio. E o Jacaré (jogador do Avaí) não vai poder estar nos mesmos lugares.

EXU

Como você vê a cultura popular neste momento?

Eu não vou fazer uma declaração politizada, mas é inequívoco que é uma base de alimentação fundamental. É a música popular, a religião iorubana, o que está lá no interior. Se você não leu Joyce, nem Maiakovski, você precisa interpretar o estado de sua vida e alguma coisa tem que servir simbolicamente pra isso, porque senão você enlouquece! Eu sou a própria cultura popular. Sou muito originário disso. É futebol aqui, basquete nos Estados Unidos, adoro assistir televisão, sou muito lúdico e a cultura popular é essencialmente lúdica, gosto de comer. Pra mim, ela é fundamental.

EXU

E a religião?

A religião é o conflito que eu mais gosto de sentir em mim. Ela é uma poética popular, e é por aí que a gente tem que

também fui ator, que perseguia a idéia de uma arte brasileira popular e revolucionária, também formalmente. Através do CPC eu conheci os jovens emergentes, poetas, atores, cineastas, escritores que no início dos anos 50 no Brasil inteiro acreditavam na arte e na revolução, como formas de interpretar e mudar o mundo. Oduvaldo Viana Filho, Zelito Viana, Chico de Assis, Leon Hirschman, Joaquim Pedro, Cacá Diegues, Paulo Pontes, José Wilker, Jesus Paes Loureiro, Ferreira Goulart, Arnaldo Jabor, Augusto Boal, Gurnieri, Afonso Romano de Santana, Moacir Felix etc.

Nesta fase escrevi os primeiros poemas publicados na **Antologia dos Cadernos do Povo**, na Revista Ângulos e no suplemento literário do Diário de Notícias.

O resto da história todo mundo conhece. A idéia do CPC morreu em 64. Foi quando escrevi o **Inquisitorial** o poema que mais trabalhei formalmente, tentando uma linguagem pessoal, própria, aproximando mais as influências brechtianas e fugindo das Cabralianas, fortes em **Ciclo de Navegação Bahia e Gente**. Fora da Bahia, eu sentia que tinha definido meu trabalho com os poemas e fazia uma visão da função social da linguagem da poesia, vinculando a renovação formal com a revolução social. A dificuldade de publicar em livros me levou a trabalhar com os poemas para canções, em parcerias múltiplas. Este é o momento dos Festivais e posteriormente o do Tropicalismo.

Abandonei a linguagem escrita por ausência de fé e necessidade durante muito tempo. Foi quase um suicídio. Retomei com uma série de poemas orais, que reuni em **Confissões de Narciso**, onde busquei também esquecer o rigor de **Inquisitorial**. E hoje trabalho a poesia com o prazer de quem considera o ato de criar uma experiência também lúdica, sensual, de gozo, de profecia e não necessariamente de revelação, mas também de produção de signos que podem ser vividos sem necessária conversão a uma lógica formal.

Tenho ainda hoje uma visão mágica da palavra. Acredito na premonição e na linguagem como formadora do real. Sei que o poeta não mente, embora finja completamente.



enxergar. No Império Romano, por exemplo, alguém não sabe a quem recorrer, em determinado momento, defronte de uma situação em que tem que inventar alguma coisa que o faça se sentir como homem livre, ele diz: "Deus é que é meu Rei". É uma invenção. Não é necessário que deus exista ou não, mas que você invente alguma coisa para você que seja maior do que aquilo que lhe oprime. Eu sou agnóstico. Sou de colocar em dúvida qualquer certeza. Já é uma coisa meio visceral, orgânica, não é nem uma postura intelectual. Se o Vitoria tá sendo campeão durante três anos, eu quero que vença o Bahia, e vice-versa.

—EXU

E a experiência de virar político para o homem de cultura? Como é esse diálogo?

A minha articulação de cultura e política foi num momento em que isso parecia ser necessário, dinâmico. É de uma origem da cultura crítica. Todos os grandes artistas de vanguarda, no início do século, tinham uma articulação com a política, como Picasso, Neruda, Lorca, Maiakovski. O Modernismo tem um sentimento muito preso à guerra e ao pós-guerra. Transforma a política numa necessidade para todos a guerra. Não dá para ficar muito indiferente a ela. Nós não tivemos uma guerra dentro do Brasil, mas o Brasil participou da Segunda Grande Guerra. Hoje, já tem exército em Angola, onde morre gente. E o artista não pode ficar indiferente a isto. Não é só uma questão ética, moral, mas existencial mesmo. Eu nasci numa casa sem livro, sem biblioteca. Tinha uma necessidade de me informar. A política veio por aí, também. O que eu acho que mais incomoda é eu querer fazer política dentro da própria política, me candidatando. Eu acho que a cultura é constituinte da política, coisa que o político não vê nem o cara da cultura quer ver. A ética é a estética da futuro. Ao mesmo tempo, acho que a hierarquia da estética antecede a questão política. Num poema, o que você tem que encontrar pra valer é linguagem. Não é o discurso político que vai dar a qualidade.

Para Mãe Senhora

Coisa mansa é o padê, Senhora, chão
Inicial, princípio dos princípios,
Comida de abertura que antecede
O primitivo sopro, anterior

A tudo, guia, base, vocação,
Prelúdio de alicerces, salto prévio,
Prenúncio, entrada, germe, proa, porta,
Antigo selo, prólogo, tambor

Água, quartinha, dança, fonte, o vão
Da tarde na soleira iniciada
Em que, Senhora, pões o fundamento

Do padê, coisa mansa, fundação
De mastro e lastro, umbral de Exu,
vanguarda,
Começo dos começos, nascimento.

PADÊ

Quando o assunto é diversidade cultural, dois sintagmas emergem automaticamente: "o outro" e "etnocentrismo". Vou começar, portanto, com eles.

Façamos uma distinção ocasional entre "etnocêntrico" e "etnocentrista". "Etnocêntrico" é aquele que encara o mundo pelo prisma de sua cultura; "etnocentrista", quem absolutiza as práticas e os valores da cultura a que pertence. Nesse sentido, o "etnocentrismo" é uma perversão do "etnocêntrico". Uma postura - e, se quiserem, uma caricatura. Claro: posso não pretender que os meus valores culturais sejam superiores aos demais, assim como ter consciência da projeção de meus esquemas de pensamento sobre culturas distintas da minha. O que não acredito é que seja possível colocar entre parênteses o prisma de minha cultura quando contemplo, por exemplo, o mundo asteca ou o mundo alemão. O "etnocentrismo" é descartável; o "etnocêntrico", não. Consigo combater com alguma eficácia o etnocentrismo, mas sei que permanecerei etnocêntrico. Quando Vico dizia que era preciso alcançar a "suma ignorância", para chegar à compreensão de modelos de pensamento distantes do nosso, ele estava anunciando uma meta desejável - e inatingível. A antropologia sabe que o que ela faz é interpretar interpretações. Ela instaura um campo de metaleitura. Ou seja: o antropólogo é um sujeito que lê, a partir do seu próprio repertório conceitual, os esquemas causais-funcionais e as interconexões simbólicas estabelecidos primariamente por um determinado grupo ou sociedade. Ele não chega a uma cultura como fato de primeiro grau, mas se defronta, através de suas categorias mentais, com o que, por sua vez, já é um construto teórico. É por isso que Geertz diz que tudo o que podemos fazer é tentar "alargar os limites do discurso humano". A crença na superação do etnocêntrico pode até ser útil. Mas é, certamente, enganosa.

Vejam, então, "o outro". A consciência da multiplicidade dos focos de cultura é uma consequência da ocidentalização do planeta. O outro é uma invenção do Ocidente. Verdade que a sua base é universal. São muitos os povos que se autodenominam "os seres humanos". Mas foi a expansão ocidental sobre a superfície terrestre que produziu a sistematização dessa figura da alteridade. Foi preciso que o planeta se planetarizasse para que o outro fosse construído como problema, objeto inquietante para a reflexão sistemática. O outro surge assim como o não-europeu, o extra-ocidental. E o seu surgimento contribuiu para o avivamento e a radicalização das dúvidas do Ocidente sobre si mesmo. Isto é especialmente visível no campo artístico; na configuração do fenômeno das vanguardas estéticas. Na poesia, por exemplo, com as investidas letradas contra a chamada estrutura aristotélica da linguagem. Nas artes plásticas, com o

cubismo e sua leitura estrutural da visualidade negroafricana. Ou na música - não exatamente na magnífica fantasia etnocentrista de Stravinski, nos estereótipos de terror e êxtase que movem as massas sonoras da "Sagração da Primavera", mas na ruptura com o sistema tonal, nos ideogramas intelectuais de Webern, na música aleatória e mesmo no microtonalismo. Mas é claro que o fenômeno não se restringe à esfera estética, manifestando-se ainda na má-consciência burguesa, na ascensão do socialismo ou na teoria cultural freudiana, para dar apenas alguns exemplos.

A antropologia se firmou vendo a si mesma como "ciência do homem", mas sendo, na prática, o estudo do outro - um vigoroso exercício intelectual para dar algum sentido, em termos ocidentais, a sistemas não-europeus de cultura. Não é por outra razão que podemos ver a antropologia moderna, que se formalizou sob a regência de Malinowski, como uma praxis de ocidentais expatriados. Mas vieram os descentramentos - e o outro se fragmentou numa proliferação de inumeráveis contas de vidro. Para um chinês, o outro pode ser um sueco. Além disso, os antropólogos principiaram a antropologizar os seus próprios povos. A desencavar outros do próprio barro de que foram feitos. A superpovoar, de outros, o Mesmo. Transformaram-se assim, legionariamente, em detetives de uma alteridade onipresente, flagrando outros em cada esquina do planeta. E isto para não falar de outros como a mulher e o lesado cerebral. Como se não bastasse, a psicanálise banalizou um outro outro, o Inconsciente, o outro-dentro. Chegamos assim ao cúmulo: não só você é um outro, como há um outro em mim. Me sinto então tentado a concluir que somos todos quase-outros no quase-mesmo. Ou a arquivar esse clichê do outro, essa explosão demográfica de outridades, e a concordar com o neomaracatu tropicalista: uns são, uns vão, uns dão, uns não, uns talvez, e não há... outros. Deixemos então a vida dos outros - e vamos falar de uns. Quando nada, aboliremos uma nem sempre saudável dependência, para os propósitos compreensivos das leituras culturais, na medida em que o outro só existe em função de um mesmo. E isso até porque, se o outro foi uma invenção do Ocidente, cabe-nos agora perguntar o que é mesmo que queremos dizer quando dizemos "Ocidente".

A resposta que me ocorre é que essa entidade global, a que chamamos "Ocidente", é na verdade um movimento trans-histórico, extra-geográfico e pan-étnico. Anos atrás, Geoffrey Barraclough afirmou que o processo mais espetacular da história do século XX era a "Revolta contra o Ocidente". Mas é preciso acrescentar que a "Revolta contra o Ocidente" foi feita em nome de valores ocidentais. E dizer isso é dizer tudo. "Se escrevemos a história das batalhas, o colonialismo é um fracasso. Basta porém escrever a história das mentalidades para percebermos que ele é a maior conquista de todos os tempos", observou Christian Maurel, acrescentando que a "maior preciosidade" do processo colonial foi a "farsa da descolonização". Serge Latouche também viu o óbvio, ao dizer que o fim da supremacia branca não significou o fim da civilização ocidental. Pelo contrário; assistimos à mundialização do Ocidente. Daí sua conclusão desconcertante: "O Ocidente

não é mais a Europa, nem a geográfica, nem a histórica; também não é mais um conjunto de crenças partilhadas por um grupo humano que perambula pelo planeta; nós nos propomos a lê-lo como uma *máquina* impessoal, sem alma e, de hora em diante, sem mestre, que colocou a humanidade a seu serviço". Exagero, pode-se dizer - mas a planetarização do Ocidente é um fato. O Ocidente perdeu as batalhas, mas ganhou a guerra. Perdeu as terras, mas conquistou o imaginário. A ciência e a técnica substituíram soldados e administradores. E essa tecnociência ocidental, embora universalizável, não é neutra. Adotar a tecnologia ocidental implica assimilar um projeto de domínio da natureza e uma certa concepção do tempo. Ou seja: a introjeção de uma determinada racionalidade. O que ocorreu então foi uma mudança qualitativa no próprio caráter da conquista. Entre os séculos XVI e XX, impérios específicos puderam se desmantelar, mas, como diz Latouche, o confisco do planeta pelo Ocidente foi definitivo. A ciência, a técnica e o mercado unificaram a Terra. Quando povos extraocidentais quiseram a modernização econômica, jogaram a toalha. E esse processo histórico já se consumou. O Ocidente criou um projeto universal e, num caso extremo de identificação, tornou-se ele mesmo universal. Desbordou de sua base geográfica, histórica e antropológica. De modo que hoje podemos dizer que o planeta é ocidental. Estruturalmente ocidental. E isso numa tal intensidade que já estamos falando de coisas como, por exemplo, traços orientais do Ocidente, especialmente em leituras do mundo japonês contemporâneo. Enfim, o Ocidente triunfou. Mas, para isso, deixou de ser apenas branco e europeu, para ser também africano e asiático. Converteu-se assim num espaço imaginário. Numa entidade planetária. E disso não temos como fugir. Nenhum processo histórico-cultural é revogável. Ao contrário, a irreversibilidade da História se impõe ostensivamente mesmo ao mais distraído dos observadores.

E o Brasil? Bem, o Brasil vai entrar na roda na passagem do século XV para o XVI, quando o Ocidente ainda era localizável - isto é, identificava-se com a Europa, o mercantilismo, a cristandade. É certo que esse signo lingüístico - "Brasil" - já vinha circulando desde antes da implantação da empresa lusitana nos trópicos atualmente brasileiros. Ele faz parte da toponímia mítica do Ocidente, reluzindo no rol das utopias populares da Idade Média, para inclusive ser referido, modernamente, na poesia de Blake e no "Finnegans" de Joyce. Mas o Brasil Histórico, que aqui nos interessa, tem início com a travessia das naus cabralinas. Com os conquistadores portugueses que descortinaram o seminomadismo e a antropofagia tupinambás - e para cá trouxeram, a bordo dos navios negreiros que feriram a sensibilidade poética de Heine, levas de africanos escravizados. Esse Brasil nasce, portanto, na antemã do processo de ocidentalização do mundo. É uma colônia de Portugal, como o México é da Espanha. Mas com uma diferença básica, que podemos assinalar recorrendo cautelosamente à tipologia dos povos das Américas, proposta por Darcy Ribeiro. Nesse esquema, Darcy distingue entre "povo-testemunho" e "povo-novo". Um "povo-testemunho" é formado por

"representantes modernos de velhas civilizações autônomas sobre as quais se abateu a expansão européia"; e "novos" são os "povos americanos plasmados nos últimos séculos como um subproduto da expansão européia pela fusão e aculturação de matrizes indígenas, negras e européias". Povos-testemunho são as populações mexicanas, mesoamericanas e andinas que descendem das civilizações asteca, maia e incaica, subjugadas traumáticamente pela conquista espanhola. Povo-novo é o brasileiro. Embora não acompanhe a argumentação geral de Darcy, seu evolucionismo de base marxista ou seu gosto por simplificações forçadas, acho que, no fundamental, ele está certo. Contemplando a realidade mexicana, vejo um povo-testemunho; ao pensar no Brasil, um povo-novo.

Tenochtitlan alguma marcava a paisagem brasileira. O que tivemos aqui, da aldeia euro-tupinambá de Caramuru à chegada de africanos, foi a configuração de uma nova realidade socioantropológica. É certo que o que ocorreu foi um encontro assimétrico. Encontro de conquistadores e conquistados e, em seguida, de senhores e escravos. Mas havia margem de manobra, lugar para reinvenções institucionais, para a construção de mundos culturais paralelos, num processo de mestiçagem permanente, de miscigenação genética e simbólica, que se estende do nascimento da Cidade da Bahia ao exibicionismo tecnológico dos dias de hoje. Os negros foram sujeitos ativos e vitais de nossa história - e toda história é móvel, meândrica, plúrima. Assim, antes que fixar um quadro estático, congelando uma assimetria inicial, precisamos pensar no jogo dos signos, na dinâmica dos códigos e dos repertórios, no movimento incessante dos conjuntos culturais que nos constituem. Pensar inclusive, para usar uma expressão de Gruzinski, nas "dialéticas do malentendido" que pontilham a nossa trajetória. Só não devemos cair na mistificação. O que temos hoje não é de modo algum a realidade de uma "democracia racial" - mas o mito dessa democracia, que aparece como um dos sonhos centrais do imaginário brasileiro. Construímos, em todo caso, um povo e uma cultura fundamentalmente mestiços, mas não uniformes - o que nos faz falar, no plural, de realidades brasileiras (coisa bem diversa, aliás, do "multiculturalismo" que desinquieta a Alemanha e os EUA). E assim vamos tecendo uma mensagem antropológica de alcance planetário. Antonio Cícero sintetizou perfeitamente o quadro, quando disse que o paradoxo do Brasil está em, não tendo conseguido enfrentar problemas que muitos países já resolveram, ser capaz de oferecer a prefiguração da solução de problemas que poucos países conseguem enfrentar. Mas é claro que isso não foi feito sem uma relativização de práticas e valores culturais. Tivemos plasticidade cultural, condições históricas propícias, mas também uma espécie de propensão relativista, abrindo caminho a partir do próprio jogo das personalidades múltiplas que formam cada um de nós, mestiços, e do fato de tentarmos incorporar todos os nossos antepassados. Uma abertura relativizante e não um relativismo absoluto, por assim dizer. E é claro, também, que as coisas não se deram (nem estão se dando) sem luta.

Não vou fazer aqui uma defesa do relativismo cultural em si e muito menos do "relativismo permissivo" de que fala Gellner. Não posso solucionar, num passe de mágica, uma controvérsia milenar. Para mim, o problema é político. Mas, já que falei em Gellner, aponto uma diferença. Gellner distingue diversos fatores de reforço atual do relativismo, além de embuti-lo numa atmosfera geral de fim-de-milênio. Entre tais fatores estariam a expiação da culpa colonial e uma disposição anti-absolutista que emergiu no panorama norte-americano, em resposta a uma circunstância histórica específica. A observação é convincente. Os EUA sempre tenderam a absolutizar a sua cultura; ao assumir uma liderança mundial, todavia, viram-se obrigados a meditar sobre os mais variados tipos de sociedade e cultura. Houve então um choque entre a tradição absolutizante e a multiplicidade concreta do mundo. Com isso, os norte-americanos ficaram embriagados de diversidade, tornando-se excepcionalmente receptivos ao relativismo hermenêutico. Mas note-se que tanto a expiação da culpa colonial quanto a embriaguez de diversidade, indigitadas por Gellner, dizem respeito à vida de países hegemônicos. O relativismo brasileiro é uma outra coisa. Tático ou estratégico, responde a circunstâncias histórico-culturais diversas. Tivemos dois momentos fundamentais na história das relações sócio-raciais no Brasil, no século XX. O primeiro, entre as décadas de 20-30; o segundo, entre as décadas de 70-80, culminando na mobilização em torno do centenário da Abolição. No primeiro, o neo-indianismo modernista, a reemergência dos trabalhos africanistas, o surgimento das "frentes negras", a afirmação da música popular, a consolidação do candomblé, o nascimento do umbandismo, a projeção da escola de futebol barroco-mestiça, as obras de Freyre e Jorge Amado, os estudos paulistas de sociologia. No segundo, o movimento ganhou em extensão e radicalidade, sob os signos da nova realidade africana, do desenvolvimento de uma consciência antropológica no país, do discurso por uma sociedade pluralista. Se, no primeiro momento, predominou a visão evolucionista, absolutismo cultural mitigado no interior da luta "integracionista", no segundo momento o relativismo se impôs. E nunca antes, na história brasileira, tanta gente se mostrou disposta a encarar a nossa questão sócio-racial. Pareciam dizer, como no verso de Cazuza, "Brasil, mostra a sua cara". Não se tratava de expiação de culpa colonial ou de embriaguez com uma diversidade externa, mas de promover um desrecalque interno, subvertendo hierarquias culturais em vigor. É claro que houve hipocrisia, culpa, ressentimento, oportunismo, cegueira. Como dizia Baldwin, ninguém pode fugir à patologia do país em que nasceu. Mas o ponto central é que o relativismo teve (e tem) uma função precisa entre nós, interferindo positivamente em nossa dinâmica sociocultural.

Participamos assim, à nossa maneira e em resposta à nossa experiência, da onda relativista internacional. Na verdade, podemos falar de dois momentos críticos cruciais e da nossa participação diferencial em ambos. A primeira onda se armou no final do século XIX, para arrebentar nos primórdios do século XX. Como subproduto da ocidentalização do mundo, tivemos a

universalização fragmentária de sistemas culturais extraocidentais. Exotismos africanos e oceânicos invadiram a Europa e parecia que o espírito relativista de Montaigne havia triunfado, dinamitando a couraça anti-anropológica de Descartes. E essa abertura cultural da Europa repercutiu entre nós, levando os escritores "modernistas" a atacar a fachada européia da cultura brasileira e a sublinhar a variedade dos elementos que nos formaram. Sob esse aspecto (e sob outros mais), "Casa-Grande & Senzala" é a grande obra-prima do modernismo brasileiro. A segunda onda está acontecendo agora, em plena "alta-modernidade" (Giddens), momento de radicalização universal das conseqüências da modernidade. Nos encontramos de novo no avêso da assepsia cartesiana, que sonhou se ver livre das impurezas da cultura. Se a destruição da Torre de Babel pode ser vista como um mito explicativo da diversidade étnica, hoje temos ao mesmo tempo uma "lingua franca" e a multiplicidade babélica. A conquista do respeito pela diversidade e os empenhos transculturais existem num contexto maior, desenhado também, entre outras coisas, pelo relativismo epistemológico e pela expansão mundial de uma sensibilidade antropológica. E o confronto está nas ruas, como se vê pelo neofascismo europeu, crescendo na convergência do desemprego e da migração. No Brasil, acho que, em vez de perder tempo tentando transplantar os impasses do chamado "multiculturalismo", com seus conflitos étnicos e seus processos de "guetização", temos uma oportunidade imperdível para lidar com a mestiçagem. Se Freyre mistificou senhorialmente o fenômeno mestiço, a reação a ele tentou eliminar o problema, inclusive com a tentativa de transplante da dicotomização norte-americana do espectro racial, cristalizada na "hypo-descent rule". Nos dois casos, por deformação ou eclipse, a realidade não foi discutida de forma aberta, direta e íntegra. Somos, no entanto, mestiços. E mestiçagem, aviso, não é sinônimo de homogeneidade. Não exclui o pluri nem o trans.

Por fim, quero dizer que vejo a questão da diversidade cultural num contexto amplo. Em meio ao imenso rol de problemas e desequilíbrios planetários, com o açoite da pobreza queimando no corpo do mundo, vou me dar ao luxo de destacar aqui três grandes questões. Preservar um humano é uma delas. Preservar a biosfera é outra. Mas, além da biodiversidade, temos que preservar também a semiodiversidade. Quando falo na preservação de uma natureza humana, penso no perigo que estamos desconsiderando, ao subestimar as perspectivas da engenharia biológica. Admitindo que o planeta dure mais cem anos, alguém tem idéia do que poderá acontecer nesse terreno? E se o planeta durar mais cinco séculos? O sociobiólogo Edward O. Wilson, que não acredita que a espécie tenha qualquer finalidade extra-genética, acha que estamos no limiar da decisão do quanto desejamos permanecer humanos. Sem saber o que vem por aí, temos que nos antecipar com base até mesmo no que Hans Jonas chama "heurística do medo". Quanto ao problema ecológico, concordo com os que pensam que fantasias arcaizantes estão fadadas ao fracasso: não é possível pensar na preservação-reconstrução da natureza fora do

quadro dos recursos tecnológicos hoje disponíveis. Mas essas questões passam pela cultura. Pela dimensão simbólica da vida social. Para dizer o óbvio, liberdade e ética inexistem fora do reino dos signos. Toda ética traz, como seu fundamento, uma construção antropológica. E é justamente a semiodiversidade, a existência neobabélica, que faz a amplitude do arco de perguntas e respostas possíveis, coisa fundamental nesse momento da aventura humana na Terra.

Vivemos um momento em que, ao invés de apostar numa utopia terrorista da verdade única, me parece mais sensato atentar para o velho Helvétius, quando ele diz que o que cada povo julga ser a sabedoria nada mais é do que a loucura que lhe é peculiar. Mas, ao recitar aqui a declaração helveciana, não pretendo defender que as metas e os significados tenham evaporado diante de milhares de sóis insaciáveis, ou que os valores tenham perdido sua razão de ser num carrossel entrópico das criações humanas. Não posso aceitar o "relativismo permissivo", nem arquivar o espírito crítico. É claro que não creio em critérios absolutos. Todo critério é histórico. O que busco são respostas provisórias para questões também transitórias. Mas isso não é igual a aceitar sacrifícios rituais humanos, ou a achar que Hitler foi apenas um sujeito extravagante. Abertura relativista, diálogo de culturas, significam, para mim, enriquecimento dialético, jamais complacência diante de uma incontrollável profusão barroca de "verdades" que, para serem verdadeiras, teriam apenas que existir. A preservação da semiodiversidade me interessa na medida em que ela é fundamental para a preservação da biosfera - e para que, nos termos de Wilson, saibamos escolher o quão humanos desejamos permanecer.

DEZ ESPERAS

O tempo perdido
 Não volta jamais, é nuvem
 Tratada pela tempestade, é a terra seca
 À espera dessa redentora nuvem.

São beijos insolentes
 Que a memória avivam, nos mistérios
 Da noite escura um cão gane e ladra,
 A caravana passou...

Ergue os braços para o céu
 Grita que também estás vivo: é inútil.
 És como um velho relógio que a ferrugem
 Roubou o frescor do movimento.

Sente o silêncio que responde
 Ilusões vindouras. Esquece o passado
 E torna a chamar por quem partiu.
 Esta solidão é tua companheira

Nas horas de reflexão,
 É a dor da perda repentina, cravada
 Dia a dia, anos a fio, no pouco
 Ou nada que ainda resta.
 Tempos que nos deixa prostrados.

CINCERRO

O que lia Baudelaire?
 Quem cultuava Chopin?
 Por onde andava Gauguin,
 Enchendo o horizonte de cores?

Artaud se deprimia?
 Domingo seria o dia
 Ou um amanhã qualquer?

Picasso, Picabia pintando
 Tzara Lamarca Leminski
 Dentro de um copo de whisky.

De onde desceu Clarice
 Com tanta tristeza santa?
 Tico num barco em Holambra?
 É a brisa, ora, Brizola...

O que dizia Neruda
 Junto da multidão? Orava
 O velho falasha em Addis Abeba?
 Comprei um bangalô em Bangalore
 Pra abrigar Demi Moore.

Cantinflas riu por último
 No México de Frida, Rivera e Vila?

Sereno, sai dos meus olhos...
 Deixa eu poder sonhar com ela
 Numa estância da Nova Inglaterra.

Poe, afasta este corvo daqui,
 Voltemos à pomba de Noach
 Mas em vez da vinha (da ira)
 Plantemos arroz, feijão e amor.

O Tucano

Ao dar de cara com o tucano de bico vermelho, o bico
mais comprido que a sua altura mas menos
que um centésimo do peso do seu corpo,
eu me lembrei de nossos primos no inferno, convivas

de uma mesa de frutas do mato e ovos de codorna
para serem comidos com pauzinhos de sete pés.

E nossos primos no céu retribuindo favores,
enfiando comida na boca dos vizinhos.

Pássaro de além túmulo, pássaro que liga
este mundo ao outro. Um deles resolve descer
do poleiro, quebra a dura casca de uma castanha do Pará
e olha direto para mim, alimentando sua caras.

The Toucan

Coming across the red-billed toucan, with its bill
longer in length than its own height but less
than one-one-hundredth of its body weight,
put me in mind of our cousins in hell, guests

at a table of forest fruits and eggs of the quail
to be eaten with chopsticks seven feet long.
And our cousins in heaven, returning favours,
levering food to the mouths of neighbours.

Bird of the afterlife, bird with the beak that bridges
this world and the next. One on its own drops down
from its perch, cracks a Brazil nut out of its hardwood case,
and looks straight through me, feeding its face.

The Southern Fish

Night-fishing the lake under the southern stars
we could have been fishing the sky. Using a torch
for a spear, Valdemar singled out piranha and rainbow bass
as he spooned the canoe through the flooded forest,

then grilled the catch over a hardwood fire
and ate by hand from the blade of his oar.
But the sky in the lake – like the base of a cloud
as the tip of an iceberg, withholding a cloudburst.

O peixe sulista

Pesca de pernoite a lagoa sob as estrelas do sul
podíamos estar pescando o céu. Com uma tocha
feito lança, Valdemar escolheu uma piranha e uma percas
enquanto impelia a canoa pela floresta alagada,

e depois grelhava o peixe num fogo de lenha,
comendo com a mão no remo feito prato.

Mas o céu na lagoa – como a base de uma nuvem
como a ponta de um iceberg sustendo uma explosão de nuvens.

*Nous avons essayé
de définir le premier trait
de la biographie moderne:
la recherche hardie de la vérité.*

André Maurois

A CONTRIBUIÇÃO DE PEDRO CALMON À BIOGRAFIA DE CASTRO ALVES

A vida de Castro Alves ocupa um espaço de quase quarenta anos, na obra de Pedro Calmon, dividida por ele mesmo em três províncias do conhecimento – Literatura Histórica, onde se situam as biografias, História e Direito. Certamente é a descrição da vida e obra que lhe tomou mais tempo, indo de 1935, quando publicou *Vida e amores de Castro Alves*, até 1973, quando deu à estampa *Castro Alves, o homem e a obra*.

Antes da biografia de “Cecéu”, Calmon escrevera outras vidas. E, depois do primeiro ensaio sobre Castro Alves, enriqueceu o acervo biográfico brasileiro com outras contribuições.

Com a biografia do poeta, houve, entretanto, um fato singular na sua produção intelectual que não sucedeu com as demais vidas. Calmon a escreveu ou a reescreveu várias vezes.

O interesse pela vida e obra do autor de *Espumas flutuantes* não se limitou ao estabelecimento de sua biografia. Foi muito mais adiante. Ao poeta Castro Alves, ele se ligava também pela participação nos festejos comemorativos. Presenciou a inauguração da estátua, na Praça Castro Alves, em Salvador, no centenário da Independência do Brasil, na Bahia, em 1923, com o governador J.J. Seabra a declamar a *Ode ao Dois de Julho*. No centenário de nascimento, tomou parte ativa, sendo o orador, pela Bahia, na sessão magna de 14 de março de 1947. Igualmente, foi presença no centenário de morte, em 6 de julho de 1971. E sugeriu a construção do Parque Histórico Castro Alves, falando na sua inauguração, na manhã luminosa de 8 de março de 1971.

Houve, assim, uma contribuição altamente significativa, plena de erudição, por tudo que dizia respeito ao autor de *O navio negreiro*. Mas de todo esse universo, tocado por Pedro Calmon, vamos nos deter, tão somente, em alguns aspectos de sua participação no desenvolvimento biográfico do poeta. Isto é, as fontes, as etapas e as avaliações no processo biográfico a que chegou Pedro Calmon e que constituem a proposição deste trabalho. Começemos pelos dados metodológicos da biografia.

ASPECTOS METODOLÓGICOS DA BIOGRAFIA

A vida venturosa do principal poeta da fase final do romantismo brasileiro presta-se otimamente a uma biografia moderna, romaneada ou literária, que se contrapõe e se afasta da biografia antiga e clássica. No seu ensaio sobre a biografia, Luís Viana Filho asseverou que:

“Enquanto a biografia, que chamamos histórica, limita os seus propósitos, visando, principalmente, oferecer-nos o perfil histórico duma individualidade, isto é, a narração dos feitos, que lhe asseguram posição de relevo, e coloca em plano secundário o estudo da alma do biografado, a sua vida íntima, os seus motivos, todo o seu mundo interior, a biografia moderna, sem esquecer os seus deveres para com a verdade, tem horizontes mais largos, pois, encarando o biografado como um todo, estuda e expõe todos os aspectos da sua realidade”¹.

O pai da biografia, Plutarco, não concebe a biografia em si, mas a biografia pela moral². A biografia antiga almejava um fim hagiológico, pedagógico, panegírico. Contrasta, dessa forma, com a biografia moderna. Insiste Viana Filho:

“Bem diferentes, porém, são os objetivos da biografia, hoje chamada moderna, romaneada, ou literária. Não é moral, não é crítica, não é economista, nem é destinada, apenas, a estudar e julgar a ação histórica duma personalidade. A sua finalidade é proporcionar-nos, em traços vivos e claros, o retrato de um homem considerado sob todos os seus aspectos”³.

Biografia moderna que tem no inglês Lytton Strachey, conhecido autor da vida da rainha Vitória, um precursor, como bem relacionou Edgar Cavalheiro⁴. Strachey apresentava seres humanos e não figuras lendárias. Por detrás dos títulos e dos cargos, ele ia buscar o homem com todas as virtudes e defeitos, construindo não um monumento de bronze, mas o retrato do ser humano. Strachey abre novos caminhos para Emil Luydwig, o psicólogo da biografia, que afirmava: “Treino-me em psicologia prática todos os dias”⁵.

Na biografia, André Maurois transmite não somente para a França, como também para o mundo latino, as regras dessa biografia de influência inglesa. O conhecido biógrafo francês sintetiza muito claramente em três postulados básicos a biografia moderna: 1) procura intrépida da verdade; 2) cuidado com a complexidade da natureza humana; e 3) consideração com a inquietude do homem em um mundo em permanente mudança. Em uma frase, Sidney Lee resume bem essas idéias: “Objetivo da biografia é a transmissão verídica de uma personalidade”⁶. O que busca o biógrafo moderno é fixar a humanidade do seu personagem.

Aplicando a regra básica da busca da verdade, Pedro Calmon adverte, na explicação à *Vida e amores de Castro Alves*:

“Há nas páginas que ides ler – amável leitor – uma sincera e tranqüila preocupação da verdade”⁷.

Atente-se para a denominação do ensaio metodológico

A verdade na biografia, de Luís Viana Filho, príncipe dos biógrafos brasileiros, na afirmativa consagradora de Alceu Amoroso Lima. Assim, reverencia, no título do seu trabalho, a primeira regra da biografia moderna.

Nas orientações para a elaboração da biografia, ainda citaria o colóquio sobre problemas e métodos da biografia, reunido em Paris, em maio de 1985, que reconhece o avanço maior da biografia, na Psicologia, Sociologia e Literatura, do que na História⁸. Pondera que é difícil aceitar-se que “o grande homem passa de santo a astro”. Enfim, concebe as etapas na evolução da biografia em três paradigmas: clássico, romântico e moderno, que encaram o sujeito da biografia, respectivamente, como estátua = estereótipo: herói, santo; como homem = identidade: a natureza humana, a interioridade; e como personagem = complexidade: ultrapassa a oposição realidade/máscara e verdade/mentira.

Para o quadro antropológico: no paradigma clássico, observa-se a unidade do sujeito, predestinação, fatalidade romântica; no paradigma romântico, a verdade do sujeito, complexidade vertical – a verdade se encontra no eu profundo; e no moderno, o sujeito como projeto, a complexidade horizontal: a personagem está nos numerosos eus que aparecem⁹.

Com o instrumental desta breve revisão de literatura, passemos às etapas do processo biográfico de Castro Alves, conforme a contribuição de Pedro Calmon.

AS ETAPAS DO PROCESSO BIOGRÁFICO

Vamos estabelecer as principais fases na evolução dos trabalhos de Pedro Calmon sobre a vida e obra de Castro Alves. Cronologicamente, é possível se distinguir três principais etapas:

1) ao marco inicial, com *Vida e amores de Castro Alves*; seguiu-se 2) a biografia do centenário de nascimento, *História de Castro Alves*, publicada em 1947; e finalmente 3) *Castro Alves, o homem e a obra* consiste, na última edição, em vida do autor, fincada no acúmulo de fontes e dados, reunidos ao longo de quase quatro décadas.

O MARCO INICIAL – VIDA E AMORES DE CASTRO ALVES

Vida e amores de Castro Alves foi editada pela *A Noite*, em 1935, com ilustrações do poeta, 242 páginas, formato 12,5 por 18,5 centímetros. Além da explicação inicial, estrutura-se em 23 capítulos. Acompanhando as normas da biografia como obra de arte, como sugere Maurois, Calmon observou, na ordem cronológica, um dos postulados da biografia moderna. De modo contrário, procedeu Plutarco: ao começar a vida de Teseu realça os seus efeitos. Na biografia antiga, primeiramente vêm as ações dos heróis e, depois, no final, os fatos concernentes aos caracteres. A diretriz foi seguida por muitos biógrafos, que deixavam para o término o que

intitulavam de “traços pessoais do caráter”, isso ainda no período vitoriano. Ensina o biógrafo francês que a ordem cronológica é, de certa maneira, a ordem natural. Cavalheiro resume seu ponto de vista:

“Maurois, contudo, dá grande importância à cronologia, admitindo como dogma a evolução individual em tudo idêntica à evolução das raças. Por isso o biógrafo não deve nunca antecipar os descobrimentos do herói”¹⁰.

Em tudo, Calmon obedece ao ritmo cronológico, principiando pelos pais do poeta: “I – Castro e Alves; II – Um doutor espiritual; III – Cecéu; IV – Um clima romântico”. Prossegue com a ida para o Recife, em “V – Mundo estranho; VI – Conquista; VII – Os escravos”. Volta à Bahia. De novo, no Recife, com Eugênia Câmara, em “XI – Paixão”, e assim sucessivamente...

Uma segunda característica da biografia como obra de arte é a escolha dos detalhes, pela eliminação dos materiais inúteis, centrada na unidade do sujeito. No particular, o biógrafo contribui com uma idéia aproximada do que era realmente o homem, ou a mulher, biografado. Para tanto, busca o tom da voz, a forma de sua conversação, a descrição do rosto e outros traços fisionômicos. Ora, um ser humano é, antes de tudo, para todos nós, o aspecto físico, o olhar, os gestos familiares, as expressões habituais. É a função da prosopografia, ou seja, “a descrição das feições do rosto, esboço de uma figura”¹¹. Reconhece Calmon que ninguém como Castro emprestou ao africano uma voz musical e descreveu o encanto pessoal com capacidade de bem transmitir sua mensagem.

Além da cronologia e da escolha de detalhes essenciais, existe um terceiro elemento, prescrito por Maurois, de ordem mais artística do que histórica. São os temas que tipificam uma personalidade. A água para Shelley. As flores para Disraeli. E para Castro Alves? O amor ao teatro foi uma constante. Calmon o enfatiza a todo momento, especialmente, em Recife, na Casa do Barro, recanto do amor e da poesia. Há uma predominância, talvez obsessão, de Castro pelo teatro no final da estada na capital pernambucana. O destaque continua na passagem pela Bahia, em 1867, quando encenou o *Gonzaga* pela primeira vez, no Teatro São João. Prossegue a mesma fixação na procura de José de Alencar e Machado de Assis para a leitura da peça, no Rio, em fevereiro de 1868. Enfim, a mesma luta, insistente e vitoriosa, pela representação do drama se intensifica em São Paulo. A paixão pelo teatro constituiu-se verdadeiramente num tema especial na vida de Castro Alves.

A FONTOLOGIA DO MARCO INICIAL

Analisando o início do processo biográfico de Castro, segundo os três postulados ressaltados por Maurois, cronologia, escolha de detalhes e temas especiais, vejamos o aspecto das fontes de pesquisa. A atenção à fonte primária utilizada por Calmon merece observação nesse primeiro trabalho. A fonte primária, pelo acesso direto aos eventos, se constitui no depoimento de Adelaide de Castro Alves

ICO DE CASTRO ALVES

Guimarães. Calmon a destaca desde a explicação:

“A D. Adelaide de Castro Alves Guimarães, a ‘Verônica’ do seu glorioso irmão, devemos as confidências exatas e comovidas de sua memória, a preciosa assistência ao nosso trabalho, o imprescindível concurso de suas informações de companheira dos últimos dias de vida de Castro Alves”¹².

A tal ponto considera o testemunho da irmã predileta do poeta sobre a vida e principalmente acerca da morte que, ao arrolar as demais fontes, no final do volume, complementa:

“Além das informações de D. Adelaide de Castro Alves Guimarães, cuja admirável memória grandemente nos auxiliou no estudo e compreensão da vida do Poeta, foram as fontes deste trabalho”¹³.

Depois desta ressalva, é que enumera Xavier Marques, Afrânio Peixoto, Constâncio Alves, Isaías Alves, Sílvio Romero, Múcio Teixeira *et alii*. Quanto às fontes secundárias, as mais referenciadas foram Xavier Marques, Afslvio César Borges; serve-se de Raul Pompéia como fonte literária. Como Alfredo de Carvalho continua sendo o melhor informante do poeta Castro Alves, no período recifense. Não somente Calmon, mas também Múcio Teixeira e Xavier Marques, anteriormente, receberam ajuda de Adelaide¹⁴.

O OBJETIVO DO PRIMEIRO TRABALHO

Finalizando o comentário ao primeiro livro sobre Castro, o próprio autor determina-lhe o escopo:

“Fizemos a biografia do cantor dos escravos, numa tentativa de explicar-lhe a ação social, no meio histórico e no pequeno mundo em que viveu.

Para quê?

E a essa tarefa nos arriscamos pensando na mocidade brasileira. Mais do que nunca ela precisa conhecer as origens sentimentais da velha liberdade. Castro Alves é a síntese de uma época: criou, por igual, uma poesia nova e um idealismo fecundo”¹⁵.

Vida e amores foi apenas o começo. Calmon usou e aproveitou uma fonte primordial de depoimento. Tem outras notas, ainda assim faltam certos detalhes biográficos que irá complementar nas obras seguintes. Com referência às irmãs Amzalack, por exemplo, cita duas, Ester e Simy, quando na realidade foram três, Ester, Simy e Mary. Elas se ligam à inspiração de *Hebréia*, canto de um poeta romântico cristão, voltado constantemente para o conhecimento bíblico, para o povo judeu e para Deus.

Por fim, da *Vida e amores*, dos mesmos formato e ano, há uma segunda edição,

pela dita editora, apenas com maior número de páginas e mais um capítulo, intitulado “O Tamarineiro”¹⁶.

Transposto o marco inicial, vamos alcançar a segunda etapa desse processo, assinalada com a biografia do centenário de nascimento.

A BIOGRAFIA DO CENTENÁRIO DE NASCIMENTO – HISTÓRIA DE CASTRO ALVES

A *História de Castro Alves* traz o selo da José Olympio, na coleção *O romance da vida*, de biógrafos e memorialistas do mundo, publicada em 1947. É bem mais ilustrada do que a edição anterior, com 293 páginas, formato aproximado de 14,5 por 22,0 centímetros, 29 capítulos, nota final sobre a possível filha do poeta e porta-índice onomástico¹⁷.

Não somente pelo formato, mas sobretudo pelo conteúdo é totalmente diferente da primeira biografia. A bem da verdade, a diferença entre as duas primeiras obras é bem mais relevante do que entre esta segunda, que começamos a examinar, e as subseqüentes. Contém bibliografia e informação mais abundantes. Só o primeiro capítulo comparece com 59 notas de rodapé. É uma obra inteiramente nova que firma e afirma um padrão biográfico.

AS FONTES ESCRITAS E A METODOLOGIA HISTÓRICA NA BIOGRAFIA

A *História* é uma obra que atende às exigências da documentação. Privilegiando as fontes primárias escritas, estabelece um mais apurado arranjo cronológico.

Na ótica de Maurois, pode ser considerada

como ciência. Compreenda-se, porém, esta palavra nesse preciso contexto. Não é científica no sentido de biografia proveniente do resultado de exames das glândulas e da psicologia, com a descrição da vida que Freud escreveu sobre o presidente Wilson com a colaboração de Bullitt¹⁸. Mas científica pelo uso do método histórico que enfatiza os documentos originais, como diários, correspondências – tão utilizadas nas biografias por Luís Viana Filho –, conversações relacionadas com testemunhas, todos submetidos ao confronto dos documentos pessoais¹⁹. A propósito da utilização de documentos pessoais²⁰, Allport, conhecido psicólogo, também os usou em trabalhos de sua especialização com aceitação pelos cultores do método histórico²¹. A biografia considerada como ciência é tomada aqui no sentido, portanto, do emprego da metodologia de natureza histórica que conduz a certos resultados.

Vamos sintonizar essa opção metodológica com a história, a principal atividade intelectual de Pedro Calmon. Como biógrafo, emprega o método histórico. Esse destaque é importante porque, no ensaio metodológico sobre a biografia, Luís Viana Filho opõe a biografia histórica ou antiga à moderna. A biografia histórica correspondia para ele à biografia clássica que perdurou da Antiguidade, com Plutarco e outros, até o século XVIII. Atente-se a que Luís Forjaz Trigueiros, ao introduzir a 11ª edição, de *A vida de Rui Barbosa*, chama Luís Viana Filho de biógrafo-historiador²². É exatamente neste sentido que Calmon é, por sua vez, um biógrafo-historiador.

Embora se considere inatingível, o estabelecimento da verdade científica sobre uma personalidade, todavia, o acesso aos documentos originais aproxima e muito a procura da verdade da exatidão na biografia. Esta deve se subordinar às limitações impostas, que Luís Viana Filho assim enumera:

“aquelas características de submissão à verdade, à

exatidão, ao sentimento de justiça, que lhe são inerentes²³.

A impressão e o impacto direto da leitura de cartas, bilhetes, fotografias – e cada vez mais se usa a fotografia como fonte histórica – e informações obtidas na obra de escritores, romancistas e poetas, livros de memória e diários de contemporâneos, tudo concorre para se estabelecer a unidade que vem a ser uma vida humana biografada. E a biografia é a história da evolução de uma alma, na bela síntese de André Maurois. O uso interpretativo das poesias escritas pelo próprio Castro Alves para conhecimento de sua alma e de sua personalidade foi um dos fortes recursos empregados por Pedro Calmon.

AS FONTES DOCUMENTAIS

A partir da *História de Castro Alves*, Calmon superou todo o ensaio biográfico que tinha escrito sobre o poeta. E o conseguiu pela riqueza do material coletado, desdobrado em notas explicativas e apresentação de novos episódios. Para tanto, muito concorreram as investigações de Anfrísia Santiago, educadora e pesquisadora baiana, em arquivos, cartórios e jornais de Salvador.

Comparando as fontes, Anfrísia Santiago está para a *História*, documentalmente falando, como Adelaide de Castro Alves Guimarães para a *Vida e amores*, no plano das informações orais. Exemplifica muito bem a cena do falecimento do seu irmão poeta. O relato da intimidade dramática da sua passagem para a região do silêncio deve-se à irmã predileta de Cecéu.

Pesquisas outras nos arquivos das Faculdades de Direito do Recife e de São Paulo muito esclareceram a estada do poeta nessas duas capitais, ambas importantíssimas para a sua formação intelectual e sentimental, bem assim, para a divulgação de sua poesia e do seu sucesso. Em Pernambuco, as buscas de Francisco Caheté, na Biblioteca Pública do Recife, são constantemente referidas por Calmon. O próprio autor assim se externou sobre esta edição que estamos comentando:

“A sua originalidade consiste na verdade documental e um retrato feito à luz nova – isto é, à velha e autêntica luz própria – dos papéis, dos depoimentos, das notícias de imprensa, dos inéditos, que não sabemos se o melhoram ou enfeiam, porém que, decididamente, o esclarecem nos traços essenciais. As notas de pé de página, insistentes, profusas, talvez excessivas, contudo ajustadas ao tema, para que se não avançasse informação sem a fonte respectiva, compõem o quadro acessório, em que se inclui, assim revista de princípios ao fim, a história do poeta²⁴.

As pesquisas documentais foram fundamentais para determinar bens, heranças e casamentos concernentes aos antepassados próximos, especialmente o avô “Periquitão”, o major Silva Castro. Como apoio literário o poema *Paraguaçu*, de Santos Titara, serviu para o melhor

conhecimento desse fantástico herói do Dois de Julho. O próprio inventário de Silva Castro, localizado por Anfrísia Santiago, dimensionou a sua fortuna e explicou a origem da fazenda Cabaceiras do Paraguaçu, local de nascimento de Castro Alves. Mais informações sobre o local de nascimento estão no “Diário” de Antonio José Alves, avô paterno do poeta, publicado por Afrânio Peixoto. Constituiu-se em outra fonte importante pela exatidão das notas quanto a dia, local e hora de nascimento de Castro Alves. A propósito do berço natal, Calmon aponta, pelo menos, cinco descrições da sede da fazenda, a saber, de Pedreira Franco, Augusto Guimarães, Xavier Marques, Afrânio Peixoto e Anfilóbio de Castro. Cabaceiras toma nesta edição o lugar devido em repercussões e recordações nas poesias identificadas pelo biógrafo.

Um documento importante encontrado por Calmon foi a tese de doutorado de Antonio José Alves, *Considerações sobre os enterramentos por abuso praticados nas igrejas e recintos das cidades*, Bahia, 1841. Documento não utilizado por qualquer estudo anterior acerca da vida do poeta.

Um outro ponto esclarecido por Calmon refere-se à autoria da poesia de Castro Alves saudando o seu antigo professor, Dom Antonio de Macedo Costa, de passagem para assumir a diocese do Pará, a bordo navio Ceres. Para Xavier Marques, a poesia era da lavra do irmão, José Antônio de Castro Alves, em nove décimas, publicada no *Diário da Bahia*, mas com assinatura de Antônio Carvalhal. Pois bem, estas estrofes que Castro Alves dedicou ao mestre do coração, Calmon revelou-as na edição de 1947. Relaciona não somente a poesia *Partida do meu mestre* a Dom Antonio de Macedo Costa, como também *Ao dia Dois de Julho*, respectivamente de 1961 a 1963. Edição em que Calmon iniciou os paralelos entre Castro Alves e Camões. Do mesmo modo, entre Castro Alves e Fagundes Varela, principalmente demonstrou a semelhança de títulos de poesias como *Vozes da América* e *Vozes d’África*.

Além das fontes originais, percebe-se o uso historiográfico de fontes secundárias na montagem do perfil de personagens. O exemplo é o livro *História do teatro brasileiro*, de Lafayette Silva, para o relato da apresentação e das interpretações, bem assim, das notícias sobre Eugênia Câmara, o amor pedagógico do poeta, do casamento e morte da atriz.

Às vezes Calmon complementa ou corrige biógrafos anteriores, fato perfeitamente normal para a fixação do desenvolvimento biográfico da personalidade. Uma fonte nova corrige, por exemplo, a afirmativa de Xavier Marques sobre a viagem com Fagundes Varela, no retorno de Castro à Bahia, em maio de 1867, quando o poeta voltou tão somente com Eugênia Câmara. Ora, uma biografia, como resultado da pesquisa, é uma renovação constante.

Enfim, em vários pontos há crescimento. A estada paulista aumenta bastante com quatro capítulos. Em Curralinho, ainda encontra o último coevo de Castro Alves, o informante Davino da Silva Figueiredo. Pelo sumário, é visível a precisão dos títulos dos capítulos, o que torna mais claro o conjunto cronológico, os detalhes e a ênfase a nos temas especiais.

A ESTRUTURA DA BIOGRAFIA DO POETA

Com esta segunda obra, Calmon arma em definitivo a biografia de Castro Alves, consolida-a em bases documentais, a qual teve mais duas edições, com a denominação de *A vida de Castro Alves*²⁵. Essa segunda é de junho de 1956: “graças a recente e profunda pesquisa – que quase hesitamos em chamar-lhe segunda edição”. A terceira, em 1961, com um capítulo “Memórias do coração”, assinala o jubileu acadêmico do escritor Pedro Calmon e os noventa anos de Castro Alves. É uma edição acrescida de pequenas ilustrações em cada capítulo, uma espécie de vinhetas de remate; estas e a capa de Luís Jardim²⁶.

Ultrapassando o segundo marco, chegamos ao terceiro e último estágio desse processo biográfico, com o livro *Castro Alves, o homem e a obra*.

ÚLTIMA EDIÇÃO – CASTRO ALVES, O HOMEM E A OBRA

Castro Alves, o homem e a obra, editado também pela José Olympio, em 1973, integra a coleção *Documentos brasileiros*, volume número 158. Não somente é a última, como é também a maior de todas, com 353 páginas, 40 capítulos, apêndices, inúmeras ilustrações e um extra-texto, em caderno especial, formato 14 por 20 centímetros²⁷.

Nesta última edição, camadas justapostas e acumuladas de dados se integram. De 1953 a 1973, Calmon foi revisando e corrigindo, melhorando e pesquisando, acrescentando e suprimindo cada vez mais dados e episódios sobre a vida de Cecéu, contínua preocupação de sua vida intelectual.

Se nas anteriores o estilo inconfundí se manifesta como expressão literária legítima, nesta última atinge o ponto máximo da informação e da expressão. Soube combinar, concertadamente, os requisitos da moderna biografia, na busca verídica do personagem biografado, com as evidências empíricas da investigação histórica. Vida e obra se combinam. Nem a vida romanesca encobre a obra, nem a obra, épica e lírica, engole a vida.

Por tudo isso, nunca é demais repetir com Maurois: “Publicar uma biografia, anunciá-la como biografia, não como um romance, é anunciar fatos verídicos e um biógrafo deve ao seu leitor a verdade antes de tudo”²⁸. Foi o que realizou Pedro Calmon. A edição de 1973 é mais rica em notas do que as anteriores. Dentre outros aspectos, examina detidamente sob o prisma genealógico, a ancestralidade ilustre e a descendência colateral superveniente. Os parentes conservam não somente a tradição, mas também informações. E por falar em parentes, amplia a epopéia do “Fabuloso Periquitão”. Perquire o mistério dos olhos negros de origem zíngara. Conjetura a inspiração de *O navio negreiro*. O possível antecedente barco Chinfrin que depois mudou de nome para Águia. Pedro Calmon desce fundo na poesia de Castro Alves para a exegese dos episódios de sua acidentada existência.

Além de novas fontes de pesquisa, o estilo se manifesta inconfundível nas descrições da vida e obra do poeta. Sem deixar de ser um meio de expressão, Calmon as ornamenta com as suas grandes sínteses:

“A Faculdade não se reduzia ao convento; espalhava-se, com as “repúblicas”, pelas ruas, descia as ladeiras adjacentes, possuía, privativo, o Largo de São Francisco, como as universidades medievais os bairros isentos. Era a “ágora” dos seus tribunais. Um deles já ficou, estatuido em bronze, símbolo do gosto e vigor da palavra, José Bonifácio, o Moço”²⁹.

Acompanhemos de perto o poeta naquela *Noite de maio*, no passeio ao Farol da Barra:

“Havia lua: seria delicioso o passeio à Barra, de longada pela praia. Por que não iria em bando, a cavalo, ele, Sinhá, D. Agnese, Augusto? Organizada a cavalgada, abalaram para o arrabalde na noite azul, apearam-se no gramado ao pé da fortaleza, e puseram-se a olhar o efeito da lua na vastidão mansa das águas. O promotório encimado pelo farol dardejando rotativamente o clarão sangüíneo – avança para o mar em quilha de barco, velho castelo de proa erguido sobre as altas ondas que embaixo refervem. Extensa e faiscante, a praia esbate-se a perder de vista; e um renque de coqueiros domina, nos montes ao comprido da costa, a suavidade da paisagem”³⁰.

Calmon alcança com esta terceira e última etapa a biografia mais documentada e mais completa que há do poeta até agora. É obra de leitura, para os que conhecem a vida e obra do poeta. Para os demais, pela riqueza de dados, se constitui em obra de consulta. Para a derradeira edição, ressalte-se a colaboração de sua irmã, Maria Tereza Calmon Correia Ribeiro.

Embora publicada em 1973, concluíra a redação em 2 de julho de 1971, poucos dias antes das comemorações do centenário de falecimento do biografado, ou seja, em 6 de julho de 1971.

Pelas suas edições sobre Castro Alves, Calmon acompanhava e marcava a vida do poeta projetada na glória. Com o esforço pessoal, balizava com seus livros as datas significativas de Castro Alves.

ALÉM DAS TRÊS ETAPAS

Afora esses três marcos assinalados e comentados, existem, pelo menos, duas outras obras que dizem respeito a Castro Alves: *A bala de ouro* e *Para conhecer melhor Castro Alves*³¹. Esta última apresenta as cronologias que contextualizam, didaticamente, a biografia. Mas não obedecem a linha de pesquisa para o estabelecimento do processo biográfico do poeta. Escreveu ainda prefácios e apresentações, como aquele para o livro de Waldemar de Oliveira, e inúmeros artigos³².

Entre os muitos estudos castroalvinos, a revisão das biografias se impõe como necessário. Este trabalho significa apenas o começo do estudo das biografias de Castro Alves³³.

Tirante tudo o mais que Pedro Calmon escreveu, somente a sua contribuição à construção da biografia de Cecéu consagraria o escritor. É que Pedro Calmon trabalhava todos os dias, como se cada um fosse o último, no depoimento de Pedro Calmon Filho.

Parafraseando Maurois, finalizemos:

O biógrafo, como Pedro Calmon, que sabe fazer passar pelo relato dos fatos a idéia poética do destino, aquela da fuga do tempo e da humildade da condição humana, nos traz uma secreta doçura.

Notas

- 1 Luís Viana Filho, A verdade na biografia, In: *Três estadistas: Rui, Nabuco, Rio Branco*. Rio de Janeiro, José Olympio: Brasília, INL, 1981, p. xxxvii.
- 2 Plutarco, *As vidas dos homens ilustres*. São Paulo, Editora das Américas, 1951, 12vs.
- 3 Luiz Viana Filho, *ibid.*, p. xlviii/lvii.
- 4 Edgard Cavalheiro, *Biografias e biógrafos*. Curitiba, Guaíra, 1943.
- 5 *Ibid.*, p. 49.
- 6 André Maurois, *Aspects de la biographie*. Paris, Bernard Grasset, 1930.
- 7 Pedro Calmon, *Vida e amores de Castro Alves*. Rio de Janeiro, 1935, p. 8.
- 8 François-Olivier Touati e Michel Trebitsch, *Problèmes et méthodes de la biographie*, actes du Colloque. Paris, Histoire au Présent, 1985.
- 9 Les grandes étapes de la biographie, *ibid.*, p. 207.
- 10 Cavalheiro, *op. cit.*, p. 66.
- 11 Claire Sotinel, Prosopographie et biologie. In: *Problèmes et méthodes de la biographie*, actes du Colloque, Paris, Histoire au Présent, 1985, p. 149-151.
- 12 Pedro Calmon, *Vida e amores de Castro Alves*, p. 8.
- 13 *Ibid.*, p. 241.
- 14 Múcio Teixeira, *Vida e obras de Castro Alves*. Bahia (Salvador), Typ. e Encadernação do *Diário da Bahia*, 1986; Xavier Marques, *Vida de Castro Alves*, 2. ed., Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 1924.
- 15 Pedro Calmon, *ibid.*, p. 7.
- 16 Pedro Calmon, *Vida e amores de Castro Alves*, 2. ed., Rio de Janeiro, A Noite, 1935.
- 17 Pedro Calmon, *História de Castro Alves*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947. Edição do primeiro centenário de nascimento do poeta.
- 18 Apud *Problèmes et méthodes de la biographie*, p. 206.
- 19 André Maurois, *ibid.*, III. De la biographie considérée comme science, p. 101.
- 20 Louis Gottschalk et alii, *The Use of Personal Documents in History, Anthropology and Sociology*. New York, Social Science Research Council, 1945.
- 21 Apud Robert M. W. Travers, *An Introduction to Educational Research*, 4th. ed., New York, MacMillan, 1978, p. 375.
- 22 Luís Forjaz Trigueiros, Introdução, Luís Viana Filho, *A vida de Rui Barbosa*, 11. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987, p. 9-19.
- 23 Luís Viana Filho, *A verdade na biografia*, p. xlii.
- 24 Pedro Calmon, *História de Castro Alves*, p. 5.
- 25 Pedro Calmon, *A vida de Castro Alves*, 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- 26 Pedro Calmon, *A vida de Castro Alves*, 3. ed. rev. aum. Rio de Janeiro, José Olympio, 1961, capa de Luís Jardim.
- 27 Pedro Calmon, *Castro Alves, o homem e a obra*. Rio de Janeiro, José Olympio, Brasília, INL, 1973.
- 28 André Maurois, *ibid.*, p. 170.
- 29 Pedro Calmon, *Castro Alves, o homem e a obra*, p. 182.
- 30 *Ibid.*, p. 270-271.
31. Pedro Calmon, *Para conhecer melhor Castro Alves*. Rio de Janeiro, Bloch, 1974.
32. Pedro Calmon, Este livro (prefácio), Valdemar de Oliveira, *Castro Alves*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária, 1979.
33. Heinrich A. W. Bunsen, *As biografias de Homero*. Porto Alegre, Edições URGs, 1974.

UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO

MACEIÓ, 1997

Esta análise do romance *Gabriela, Cravo e Canela* estará informada pelo papel da estrutura familiar na construção da sociedade e, dentro dessa estrutura, o papel específico que cabe à mulher enquanto reprodutora das idéias que dominam determinado momento histórico e, ao mesmo tempo, o papel que cabe ao sexo feminino de reprodutor da própria espécie.

Dentro do contexto histórico em que se insere a obra (Brasil, década de 20), observa-se claramente que não há uma única família, nem uma única mulher. O ideário feminino expressa claramente a existência de duas mulheres: a santa e a prostituta. A santa, que tem como função perpetuar os padrões da sociedade e a prostituta que, aparentemente, concentra a imoralidade da sociedade, aquilo que não deve ser preservado, mas que efetivamente tem como objetivo maior a preservação da santa, logo, também dos mesmos padrões morais. A definição da "outra" se dá, efetivamente, pela existência de "uma". A "outra" (prostituta) faz aquilo que é inaceitável para "uma". Nos dois opostos, as duas se encontram e Chico Buarque, em *Umas e Outras*, de 1969, retratou claramente a complementaridade dessas duas posições:

...

A vida é feita de um rosário

Que custa tanto a se acabar

Por isso às vezes ela pára

E senta um pouco pra chorar.

...

A vida é sempre aquela dança

Onde não se escolhe o par

Por isso às vezes ela cansa

E senta um pouco pra chorar.

...

O acaso faz com que essas duas

Que a sorte sempre separou

Se cruzem pela mesma rua

Olhando com a mesma dor

Que dia...! Cruzes! Que vida comprida!

Pra que tanta vida pra gente desanimar!

A prostituição só pode ser entendida a partir da compreensão da própria estrutura familiar. No caso específico de que se vai tratar, a sociedade burguesa, a separação dessas duas realidades dá-se apenas na aparência, porque "uma" e "outra" são igualmente infelizes. Por quê? Exatamente porque são iguais entre si e diferentes do homem, socialmente falando. Ambas

submetem-se ao domínio masculino. Além disso, rejeitam-se mutuamente, não são solidárias na desmistificação desse duplo padrão moral (melhor seria chamá-lo de imoral) que constitui o baluarte da falocracia¹.

Para se compreender a necessidade que a sociedade burguesa tem da produção e reprodução desse ideário sobre a condição feminina, tem-se que, primeiramente, entender que não existe uma só família na sociedade, mas tipos de famílias que representam as classes a que estão submetidas e que exercem papéis específicos na totalidade social, tendo como função a manutenção do próprio sistema.

No contexto da sociedade burguesa, um dos seus aspectos fundamentais se refere à questão da reprodução da força de trabalho. Na produção capitalista, a forma de trabalho assume características singulares, quais sejam as de não possuir os meios de subsistência próprios, dependendo, para esse fim, de forma essencial, da venda de sua força de trabalho no mercado. Na radicalidade, no que esse termo tem de expressar a raiz das coisas, a força de trabalho deve poder repor-se e reproduzir-se apenas com a contrapartida de sua venda (através dos salários). Novamente levando à radicalidade, tem-se como consequência que a força de trabalho deverá: 1) ter condições de encontrar sua utilização, 2) ter a seu dispor um suporte que lhe propicie a confecção de determinados bens de consumo (comida, roupa lavada, arrumação da casa, etc.) e, principalmente, ser capaz de manter a futura força de trabalho sob condições de ser utilizada na mais tenra idade.

Quem, nas condições em que se encontra o capitalismo brasileiro, é capaz de cumprir essa tarefa? A família trabalhadora. No entanto, o tempo todo, o discurso ideológico é duplo e dubio, da mesma forma que é dupla a imagem da mulher.

Empregam-se homens, mulheres, crianças e concomitantemente criam-se mediações ideológicas que justificam a inserção de todos os membros da família no processo produtivo, mediações que, além de justificar essa inserção, introduzem a possibilidade de uma superexploração (quando comparada ao homem) da mão-de-obra feminina e infantil. Sob a criação de imagens estereotipadas do papel da mulher e da criança que, na verdade, não condizem com a realidade vivida no aqui e agora, mas com a realidade de um mundo que de algum modo se está querendo superar (o mundo tradicional, que impede o "progresso"), consegue-se o objetivo último: a exploração máxima do trabalho de ambos os sexos.

A imagem da mulher é a de total incapacidade de gerir sua própria vida, a imagem da donzela que nada sabe fazer além de se preparar para o marido (dando-lhe muitos filhos; a imagem da mulher romântica do Renascimento: mãe e esposa devotada). Embora no cotidiano das mulheres não se verifique esta idealidade proposta (a maioria das mulheres é força de trabalho), esse estereótipo permite que ela receba salários mais baixos sob o pretexto de que não tem aptidão e nem habilidade para a função,

e, ao mesmo tempo, dentro dos padrões burgueses, cobra-se dela a sua função primordial de mantenedora da estrutura familiar.

A essa questão soma-se a imagem da mulher como possuidora de uma personalidade não violenta, não combativa, que interessa enormemente na sua função como trabalhadora que não reivindica, que não se organiza e que reforça o poder do patriarcalismo da estrutura familiar. Sair destes padrões é adotar comportamentos não compatíveis com a "natureza feminina".

A compreensão da família e do espaço doméstico (e nesse, o papel específico da mulher) como o lugar em que preferencialmente é produzida e reproduzida a força de trabalho é a única forma possível de buscar-se a base ontológica da exploração e dominação do sexo feminino em qualquer objetivização do modo de produção capitalista. Enquanto não se modifica a estrutura familiar que advém com a implantação da sociedade capitalista (família nuclear, composta de apenas pais e filhos, responsável por suas próprias necessidades básicas), não se poderá entender o papel feminino sem entender o processo da reprodução da força de trabalho. A repetição é consciente e necessária, pois a crença nas resoluções dos "problemas femininos", sem a resolução dos entraves colocados à mulher pela própria estrutura capitalista, é idealismo que, como tal, pode levar aos seus irmãos próximos, que são o desencanto e a apatia.

Como produção e reprodução da força de trabalho não significa apenas a produção de seres vivos aptos para o trabalho, mas seres históricos aptos para determinado modo de produção, tem-se que, além de ser o núcleo gerador e mantenedor da força de trabalho enquanto seres vivos, a família é também o núcleo primeiro de repassamento da moral e das normas (ideologias) sociais, assumindo aí novamente a mulher papel fundamental na reprodução do ideário que tem como função a continuação do sistema. Enquanto a família torna possível a produção da força de trabalho, a mulher tem como incumbência preparar o contato dessa futura força de trabalho (os filhos) com a realidade social. É na cotidianidade da vida familiar que se processa a socialização da força de trabalho, apta em todos os níveis de seu existir (corpóreo, psicológico, etc.) para exercer a plenitude de sua realização enquanto criadora de valor na produção capitalista. Essa dupla tarefa faz impossível a compreensão de qualquer modelo de mulher numa sociedade capitalista sem o exame do papel da mulher na estrutura familiar e desta na produção do próprio sistema.

Historicamente, só em momentos de grandes crises (guerra, por exemplo) ou no momento da implantação do próprio sistema capitalista, esse duplo papel da mulher pode deixar de ser o preponderante forte, fazendo com que a utilização da mulher como força de trabalho propriamente dita ocupe relevância igual ou maior do que enquanto mantenedora da família.

Nos dias atuais, o aparato tecnológico existente, que continua se sofisticando, principalmente em países desenvolvidos, já seria o suficiente para libertar a maioria das mulheres de seus trabalhos

domésticos. No entanto, ainda não permitiram a liberação da mulher como maior responsável pela manutenção da estrutura familiar; mesmo que não caiba a ela realizar as tarefas, cabe a responsabilidade de fazê-las realizadas.

Discursos sobre a "morte do feminismo" que hoje são pronunciados por alguns grupos de mulheres, única e simplesmente porque a mulher conquistou, sobretudo nos países desenvolvidos, a oportunidade de realização no espaço público, em igualdade de condições com os homens, acabam caindo em contradição quando declaram que a mulher "levou o espaço doméstico para o público, ao falar de seus filhos e problemas nos locais de trabalho e ao estarem sempre com o olho no relógio preocupadas com os horários das crianças"².

Ter o espaço doméstico como o seu preferencial faz com que a mulher não participe da vida pública em toda a sua plenitude, sendo essa atividade, mesmo quando exercida, considerada secundária. Esse fato acaba tornando-a meio menos crítico de repassamento da ideologia. Quando isso não é mais possível pelo próprio desenvolvimento das forças produtivas e também pelas próprias reivindicações, das mulheres e dos trabalhadores em geral, o que se verifica é que há um deslocamento dessa mão-de-obra para setores que, na verdade, são tidos como continuação de suas habilidades "naturais": nutrição, enfermagem, professorado, indústrias têxteis, etc. A partir dessa compreensão é possível um entendimento da aceitação "passiva" das próprias mulheres de empregos desvalorizados, ao mesmo tempo em que explica a redução, na grande maioria dos casos, de suas reivindicações a questões individuais, isoladas, que, embora possam ser consideradas como resistências, na verdade contribuem muito pouco para a mudança do próprio cotidiano e não afetam a lógica capitalista. Podem, ao contrário, contribuir, muitas vezes, para a reprodução dessa lógica na medida em que levam à individualização do trabalho, o que permite um controle muito mais eficaz do sistema. Paralelamente, há a ausência quase total de qualquer nível de organização de base feminina.

A análise do real pressupõe, além da constatação e explicação fenomênica, a busca de sua gênese, que possibilitará não apenas a compreensão da realidade, mas a busca de sua superação pela efetiva ação humana.

Nesse sentido é que as forças ideológicas puras, como a arte, desempenham para o lado subjetivo do processo de humanização da sociedade papel fundamental, pois representam a condição para que a relação indivíduos/generalidade seja autêntica. No entanto, a compreensão de que nem a ciência e nem mesmo a arte possuem uma história autônoma resultante exclusivamente de que sua dialética interior é fundamental.

A gênese e o desenvolvimento da literatura têm que ser entendidos como parte do processo geral da sociedade. Em essência, a estética e a influência de uma obra literária são parte do processo social geral e, ao mesmo tempo, unitário no qual a genericidade humana é expressa através da consciência do autor. Na medida em que o artista/escritor constitui um grupo independente dentro do quadro

da divisão do trabalho, sua produção tende a exercer uma influência sobre todo o desenvolvimento social, inclusive a nível econômico. Dialecticamente, a determinação desse desenvolvimento é que estabelece o leque de possibilidades de realização da autonomia do espírito humano.

No que se refere ao objeto desse trabalho, com o romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, pretende-se demonstrar que ao retratar o contexto social onde a trama se desenvolve, o autor consegue apresentar a problemática feminina de forma interferidora na realidade, mostrando o real fenomênico da mulher numa cidade do interior do Brasil no início do século. Paralelamente, a personagem central representa o ponto de vista da autoria em relação à mulher e, principalmente, à grande importância que o romancista atribui à especificidade feminina na construção da humanização do ser social.

A partir do referencial teórico exposto, que tem como eixo o papel da mulher na estrutura familiar e desta na reprodução do sistema capitalista, empreender-se-á a análise de *Gabriela, Cravo e Canela*, dividindo-a em dois momentos, que só poderão ser realizados separadamente através de um artifício de exposição, pois os dois aspectos a serem examinados só têm vida conjuntamente: o enredo e a personagem, na medida em que eles “exprimem junto os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e os valores que o animam”³.

A separação de enredo e personagem, num primeiro momento, tem como significado demonstrar como o autor construiu o ambiente em que sua personagem irá se mover. No caso, enredo, personagem e espaço são filtrados pela concepção do social que, utilizando o discurso literário, a tudo prende.

O enredo se desenvolve num lugar onde a estrutura patriarcal é a dominante, embora apresente alguns aspectos modernizantes que não interferem de forma contundente na contextualização anterior.

Naqueles anos, Ilhéus começara a ser conhecida pelo país afora, como a “Rainha do Sul”. A cultura do cacau dominava todo o sul do Estado da Bahia, não havia lavoura mais lucrativa, as fortunas cresciam, crescia Ilhéus, capital do cacau.

No entanto, ainda se misturavam em suas ruas esse impiedoso progresso, esse futuro de grandezas, com os restos dos tempos da conquista da terra, de um próximo passado de lutas e bandidos. Ainda as tropas de burros, conduzindo cacau para os armazéns dos exportadores, invadiam o centro comercial, misturando-se aos caminhões que começavam a fazer-lhe frente. [...] muita coisa recordava ainda o velho Ilhéus de antes (21).

Essa mistura de velho e novo se refletia nos próprios homens, na medida em que o homem pensa da forma como age e que as mudanças que ocorrem na esfera cultural não são paralelas às mudanças de natureza material.

Quando esse “progresso” se dá, não por novas mãos, mas pelo beneplácito, ou pela necessidade das antigas forças, acaba-se tendo que pagar um grande tributo ao velho e as mudanças são sempre feitas com avanços e recuos.

Mas esse Mundinho Falcão se enganava. Ilhéus mudara muito nesses anos, é bem verdade. O coronel Ramiro buscava compreender essa nova vida, esse Ilhéus nascendo daquele outro

que fora o seu. Pensara tê-lo compreendido, sentido seus problemas, suas necessidades... Por que então, assim de repente, a cidade parecia fugir de suas mãos? [...] Não era homem de deixar-se vencer sem luta. Aquela era sua terra, ninguém fizera mais por ela que Ramiro Bastos, ninguém iria arrebatá-lo o bastão de comando, fosse quem fosse (69-70).

Agrega-se a essas idéias patriarcais de pai condutor dos destinos dos filhos e da cidade o poder personalista e privatista, onde se faz uso da coisa pública como se fosse algo de cunho inteiramente particular.

– *Tu precisa de jornal diário? Eu também não. Então Ilhéus não precisa – e falou de outra coisa (67).*

O novo que surge é tão dependente do velho que as personagens, embora apontem para a mudança, trazem intrinsecamente arraigado o conteúdo anterior.

– *Bem, não é? Mágica no cinema, dança no cabaré... Perfeito.*

– *E o dono do cabaré? Será que se interessa?*

– *Isso vamos saber logo... dirigia-se a Nacib – Nacib, faça-me um favor: mande um rapaz chamar Zeca Lima, quero falar com ele. Com pressa, que venha logo.*

Nacib gritou uma ordem ao negrinho Tuísca, que saiu correndo, Mundinho dava boas gorjetas. O árabe pensava na voz de mando do exportador, parecia a voz do coronel Ramiro Bastos quando mais moço, ordenando sempre, ditando leis (82).

Todos esses costumes de homens rígidos aferrados ao mando refletem linearmente na concepção que essa comunidade tem das relações familiares, em que a modernidade não pode abalar as relações patriarcais.

– *São coisas para homem. Não que eu as aprove. Mas não são coisas que atinjam as famílias, como esses clubes onde mocinhas e senhoras vão dançar, esquecidas das obrigações familiares. O cinema é uma escola de depravação (102/103/104).*

Dentro dessa estrutura social e familiar, os papéis que cabem à mulher estão claramente demarcados.

1 As esposas dos coronéis têm como função a preservação da estrutura familiar burguesa, como todo o seu ideário a ser reproduzido para toda a sociedade.

O lar é a fortaleza da mulher virtuosa (105).

Os coronéis reservavam a pena de morte para traição de esposa. Rapariga não merecia tanto. Assim pensava também o coronel Coriolano Ribeiro (106).

A estrutura do casamento está calcada no papel que cabe à mulher como mantenedora da família (no aspecto físico e moral) e como reprodutora.

– *Casamento é coisa séria, coronel. Primeiro é preciso encontrar a mulher com quem se sonha, o casamento nasce do amor.*

– *Ou da necessidade, não é? Nas roças trabalhador casa até com toco de pau, se vestir saia. Pra ter mulher em casa, com quem deitar, também pra conversar. Mulher tem muita serventia, o senhor nem imagina. Ajuda até na política. Dá filho pra gente, impõe respeito. Pro resto, tem as raparigas... (173).*

2. As filhas das famílias abastadas são treinadas para cumprir o papel de esposas e mães, descrito acima. Educadas, prendadas, mas com um único objetivo: o casamento.

Moça solteira é para esperar marido, sabendo coser, tocar piano, dirigir a cozinha (66).

Não quero filha doutora: vai pro colégio das freiras, aprender a costurar, contar e ler, gastar seu piano. Não precisa de mais. Mulher que se mete a doutora é mulher descarada, que quer se perder (217).

3. As mulheres da população da cidade, que são figuras apagadas, normalmente sem família, que na vida só servem como mão-de-obra, sofrem, talvez mais que todas as outras, a opressão da estrutura familiar patriarcal, em toda a sua violência cotidiana.

[...] Um doutor procurando cozinheira. Tá me oferecendo, diz que paga bem...

– O que é que tu ainda está dando prosa a estranho, mulher? Manda o homem embora antes que eu me zangue (61).

Diziam que o viúvo levava, à noite, negrinhas de morro para sua casa (109, grifo nosso).

4. As filhas das famílias camponesas têm como destino o mesmo que suas mães, feito de sofrimento e trabalho ou, se forem bonitas, o de serem usadas pelos coronéis como objetivo de prazer.

Descobria, quase sempre em sua própria fazenda ou nos povoados, uma caboclinha simpática, mandava a anterior embora.

Algumas iam parar nas casas de prostituição, outras voltavam para as roças, uma viajara para a Bahia, levada por um caixeiro viajante (107).

5. As prostitutas são mulheres que garantem honradez das famílias, sua harmonia, a castidade das filhas e esposas dos coronéis, e mesmo a estrutura das famílias menos abastadas. São odiadas e invejadas pelas mulheres decentes, e invejam a estas, sonhando com a constituição de uma família. Necessárias, mas tendo que ser mantidas fora do alcance do olhar digno das senhoras. Segregadas, isoladas em cantos de rua.

– Falta de vergonha...

– Também o coronel Coriolano podia botar casa para a rapariga numa rua de canto. Vem e planta com ela bem na cara das melhores famílias da cidade. Bem no nariz dos homens.

– Pertinho da Igreja. Isso até ofende a Deus (91).

– Glória, seu doutor, é uma necessidade social, devia ser considerada de utilidade pública[...] Glória exerce importante função na sociedade. Com a simples ação de sua presença na janela[...] ela eleva a um nível superior um dos aspectos mais sérios da vida da cidade: sua vida sexual. Educa os jovens no gosto à beleza e dá dignidade aos sonhos dos maridos de mulheres feias, infelizmente grande maioria em nossa cidade, às suas obrigações matrimoniais que, de outra maneira, seriam insuportáveis sacrifícios (137).

6. As mulheres de “boa família”, que não conseguiram alcançar o único ideal reservado às mesmas – o casamento –, passam a

viver sob o estigma de solteironas, infelizes, sob a caricatura de nervosas, bisbilhoteiras, carolas.

A nervosa Florzinha cobrava revistas a todos os conhecidos, a plácida Quinquina sorria. Pareciam duas caricaturas saídas de um livro antigo, com seus vestidos fora de moda, os xales na cabeça, saltitantes e vivas (54).

As solteironas, os longos vestidos negros fechados no pescoço, negros xales aos ombros, pareciam aves noturnas paradas ante o átrio da pequena Igreja (92-3).

Dessa forma, compõe-se o quadro do poder patriarcal, no que diz respeito às relações entre os sexos. Os papéis definidos não podem ser alterados, cabendo àqueles que o fazem punições severas. Esse é o caso expresso do adultério cometido por uma esposa de coronel, que acaba assassinada sem nenhuma defesa. Nem mesmo aqueles que reivindicam ser os porta-vozes do progresso se atrevem a contestar o direito que o marido possui de vida e morte sobre a esposa traidora.

Unanimemente davam razão ao fazendeiro, não se elevava uma voz – nem mesmo de mulher em átrio de Igreja – para defender a pobre e formosa Sinhazinha (95).

Divergiam as versões do sucedido, opunham-se detalhes, mas numa coisa todos concordavam: em dar razão ao coronel, em louvar-lhe o gesto de macho (97).

Da análise efetuada até o momento, depreende-se que o autor aponta, ao contextualizar seu enredo e ao representar “suas mulheres”, para as características fundamentais da sociedade brasileira dos anos vinte, que começa a modernizar-se, mas que, por força de suas raízes rurais, não consegue mudanças estruturais; há apenas uma reorganização na velha ordem vigente.

Inserida nesse contexto, surge a personagem central, ser fictício, mas que se desenvolve dentro de um emaranhado de regras e valores que expressam uma realidade concreta, só conseguindo adquirir significado exatamente porque faz parte integrante desse contexto. Embora fictícia, a personagem tem que ser verdadeira, pois a “criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade, de um ser fictício, isto é, algo que sendo uma criação da fantasia comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”⁴.

Surge Gabriela, que durante todo o romance parece estar à margem do contexto, mas que, na verdade, expressa a possibilidade de mudança daquela realidade. Expressa a utopia do autor, naquilo que este termo possui de algo possível de realizar-se. É através de sua personagem central que Jorge Amado coloca o possível salto de qualidade, uma mudança efetiva. Não a mudança expressa nas inovações da oposição política, atrelada ao “velho” da sociedade, que pretende apenas modernizar as relações, reproduzindo-as em sua estrutura fundamental:

– Que adianta? – disse o exportador. – Não sou menino, sei que o senhor tenente não vai tomar nenhuma providência. O importante é prender o jagunço. Ele nos dirá quem o armou. E isso, nós mesmos vamos fazer.

– O senhor está me insultando.

– *Insultar o senhor? Para quê? Ao senhor, vou é mandar embora de Ilhéus. Pode ir preparando a bagagem – falava agora quase com o mesmo tom de voz de um coronel dos outros tempos* (268).

Gabriela tem pouco a ver, aparentemente, com toda a história; no entanto, representa o novo que não paga tributo ao velho, porque não depende dele. Gabriela é amoral. Ela não infringe regras porque seus parâmetros de vida não são regidos pelas regras vigentes. O estereótipo da mulher baseado nos papéis que lhe são atribuídos e que foram apresentados anteriormente nada significam para ela. Não há interesse em ser esposa, nem mãe e nem em “subir na vida”. Só há interesse em ser ela mesma, fazendo aquilo que dentro do seu pequenino mundo significa prazer, ou deixando de fazer o que lhe desagrade, como expressa na sua conversa com o namorado de viagem:

– *É melhor não, tu vai pra teu lado, eu vou pro meu. Um dia, pode ser, a gente se encontra outra vez.*

– *Tu não gostá de mim.*

– *Foi bom a gente ter se encontrado, a viagem encurtou.*

– *Tu não quer mesmo que eu fique?*

– *Pra quê? Pra passar necessidade? Nem vale a pena. Tu tem tua tenção, vai cumprir teu destino.*

– *E tu qual é tua tenção?*

– *Quero ir pro mato. O resto só Deus sabe* (87).

Realizar o que lhe dá prazer não significa viver na ociosidade ou trabalhar de má vontade, significa, isso sim, trabalhar, brincar e amar sempre de maneira integral:

No rol das virtudes de Gabriela contavam-se o amor ao trabalho e o senso de economia. Como arranjava tempo e forças para lavar a roupa, arrumar a casa – tão limpa nunca tivera –, cozinhar os tabuleiros para o bar, almoço e janta de Nacib? Sem falar que à noite estava fresca e descansada, úmida de desejo, não se dando apenas, mas tomando dele, jamais farta, sonolenta ou saciada (165).

O ato sexual só tem sentido pelo prazer do próprio ato.

[...] Era tão bom dormir com homem, mas não homem velho por casa, comida, vestido e sapato. Com homem moço, dormir por dormir, homem forte e bonito como seu Nacib (182).

Por isso, não entendia os ciúmes de seu patrão e nem a exclusividade que pretendia em relação ao seu prazer, tanto na cama, como na vida.

Seu Nacib era bom, pensava ela, tinha ciúmes [...] Tinha ciúmes que engraçado... Ela tinha não, se ele sentisse vontade podia ir com outra[...] Não pra ficar, só pra dormir (202).

Tão bom ir ao bar, passar entre os homens. A vida era boa, bastava viver. Quentar-se ao sol, tomar banho frio. Mastigar as goiabas, comer manga espada, pimenta morder. Nas ruas andar, cantigas cantar, com um moço dormir. Com outro moço sonhar (203).

No desenrolar do texto, o autor tenta enquadrar Gabriela. Já que nenhuma riqueza oferecida pelos coronéis conseguiu domá-la, só resta ao homem apaixonado oferecer-lhe o “bem supremo”:

o casamento. Rompendo barreiras, aparentemente irremovíveis, isto é feito. No entanto, ao aceitar, Gabriela tem que pagar o preço: a domesticação. Não é mais Gabriela, mas a senhora Saad.

– *Bié, escuta. Você precisa se instruir, você é uma senhora.*

– *Quer dizer que não posso?*

– *Que fazer!*

– *Ir ao circo amanhã? Vou com dona Arminda.*

– *Não pode Bié – novamente a acaricia. – Não tem conferência todo dia...*

– *Nem circo...*

– *Na conferência não pode faltar. Até já perguntaram por que você não vai a lugar nenhum.*

– *Mas quero ir sim. No bar, no circo, andar na rua* (250).

Gabriela não entende bem o que querem dela, mas tem clareza de que não gosta do que lhe obrigam a fazer.

Bem melhor fora antes. A aliança no dedo em nada mudara seus sentimentos por seu Nacib. Apenas casada vivia a brigar, a ofendê-lo, todo dia a magoá-lo. Gostava não, de ofendê-lo. Mas, como evitar? Tudo quanto Gabriela amava, ah! era proibido à senhora Saad. Tudo quanto a senhora Saad devia fazer, ah! essas coisas Gabriela não gostava não. Mas terminava cedendo para não magoar seu Nacib tão bom. As outras fazia escondido, sem ele saber. Para não ofendê-lo (289).

É evidente que não foi possível enquadrar Gabriela, era maior do que sua vontade de não ofender a quem amava a necessidade de se expressar enquanto ser da vida e do prazer.

*As pastorinhas já vão
Noutra parte cantar...*

Iam noutra parte cantar, pelas ruas dançar. Gabriela descalçou os sapatos, correu para a frente, arrancou o estandarte das mãos de Miguelina. Seu corpo rolou, suas ancas partiram, seus pés libertados a dança criaram. O terno marchava, a cunhada exclamou: oh! (302).

Acaba infringindo aquela antiga regra, que dava aos homens casados o direito de tirar a vida das mulheres: comete adultério. Mas, como pode ser punida quem não infringiu regras porque não as tem? A única punição para Gabriela seria a morte, porque a vida era sua única regra. Mas isso o autor não foi capaz de fazer com sua personagem, porque significaria negar a possibilidade de mudança para uma realidade diferente. Ele busca outra solução. A solução de devolver à sua personagem o que é dela, extirpando-lhe o que lhe foi imposto pelo contexto social em que a inseriu. Devolve-lhe a identidade, recupera-lhe o prazer:

– *Como você explica, João Fulgêncio, o caráter de Gabriela? Pelo que você conta, ela gosta mesmo de Nacib. Gostava e continua a gostar. Se gostava dele, por que o enganava? Que explicação você me dá?*

– *Para que explicar? Nada desejo explicar. Explicar é limitar. É impossível limitar Gabriela, dissecar sua alma.*

– *[...] Faz o que ama, recusa-se ao que não lhe agrada. Não quero explicá-la. Para mim basta vê-la, saber que existe* (314-5).

Para explicar Gabriela não se pode ter como paradigma o mundo expresso no romance. A lógica tem que ser outra, a da emancipação humana, onde homens e mulheres são o centro e para eles são dirigidas todas as coisas do mundo.

— *O amor não se prova, nem se mede. É como Gabriela. Existe, isso basta. O fato de não se compreender ou explicar uma coisa não acaba com ela* (317).

Isso é Gabriela. O vôo do autor, a possibilidade de alterar uma realidade que não permite que a natureza humana se transforme, emancipando-se de tudo que representa obstáculo à plena realização das capacidades humanas. A recuperação da identidade de Gabriela, o corte no modelo domesticado são, representativamente, a voz do novo no texto amadiano.

Gabriela paira solta e livre no contexto de seu próprio romance. Duas histórias são contadas: uma, amarrada à realidade, retrata a vida de uma cidade no interior brasileiro, nos anos vinte desse século, que representa estereotipadamente a forma de desenvolvimento econômico-social de um país que só hipertardiamente consegue se inserir dentro do parque industrial do mundo. Ilhéus representa o predomínio do mundo rural, a economia monocultora, que coloca nas mãos de poucos o destino de muitos, principalmente das mulheres. Todo progresso por que passa a cidade só é possível acontecer porque os “novos”, aqueles que aparecem como os grandes inovadores, se curvam ao poder do “velho” e juntos caminham.

Nessa primeira história conhece-se a disputa pelo poder político, que só avança através das alianças, mas principalmente conhece-se o poder do homem sobre suas mulheres. A vida das mulheres é contada de forma primorosa pelo autor, que mostra cada um dos aspectos de seus relacionamentos com seus homens e com as outras mulheres. São sempre submissas, sempre prontas a ceder e sempre prontas a criticar suas semelhantes. O autor traça o quadro dessa realidade que a todos oprime; tanto oprimidos como opressores se vêem presos na teia de um cotidiano que não tem o ser humano como seu objetivo maior, tornando-se, portanto, contrário à *vida* em sua essência.

Se o romance se detivesse aí, não passaria de uma colagem do real que não ultrapassaria a realidade imediata, sem alcançar o papel que cabe à arte de expressar, de forma especial, o encontro da individualidade com a genericidade humana. “A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias”⁵.

Surge, então, a outra história, a de Gabriela, para quem todo o cenário anterior foi montado. Gabriela é ser que, embora ligado ao que de mais “primitivo”, “animal” possui a natureza humana, impossível de afastar-se do reino da natureza, expressa, ao mesmo tempo, a diferença humana em relação ao puramente instintivo do animal. É a busca do encontro do indivíduo com sua genericidade, na medida em que a construção da humanização do ser social se dá pelo encontro do individual e do universal, e é nesse fazer-se humano que os horizontes da história da humanidade se ampliam.

Gabriela, que na verdade paira sobre a primeira história, representa a possibilidade de enriquecimento da subjetividade humana. Gabriela ama, não como as regras estabelecem que se

pode amar, mas como sente o amor. Amor que não pode nunca significar a morte de quem ama, aniquilamento daquele que ama e de quem se ama. Amor que pressupõe dois seres, independentes e, sobretudo, livres do que pode aprisionar o amor.

Gabriela é o vôo de Jorge Amado. Vôo pequeno, cheio de contradições, mas que pressupõe a efetiva possibilidade de mudança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATAIDE, Vicente. *A Narrativa de Ficção*. 3ª ed. São Paulo, McGraw-Hill, 1974.

CÂNDIDO, Antônio. “A personagem do romance”, in ROSENFELD, Anatol et alii. *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

FISCHER, Ernest. “Função da Arte”, in VELHO, Gilberto (org.). *Sociologia da Arte*, vol. I. Rio de Janeiro, Zahar, 1966.

LUKÁCS, George. “O problema da ideologia”, in VAISMAN, Ester. *O Problema da Ideologia na Ontologia de George Lukács*. João Pessoa, UFPB, 1986. Mimeo.

MARX, Karl. *A Ideologia Alemã*. Rio de Janeiro, Zahar, 1965.

ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1992.

_____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

SAFFIOTI, Heleith I.B. *O Poder do Macho*. São Paulo, Moderna, 1987.

NOTAS

1 Cf. Heleith I.B. Saffioti. *O Poder do Macho*. São Paulo, Moderna, 1987, pp.31-2.

2 Palestra proferida pela socióloga francesa Hélène Maffesoli intitulada “A Morte da Mulher”, no auditório do CCSA, outubro de 1987, promoção do Departamento de Comunicação da UFAL.

3 Antônio Cândido. “A Personagem do Romance”, in: Rosenfeld, Anatol et alii. *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 54. Vicente Ataíde, em *A Narrativa de Ficção*, 3ª ed., discute o assunto no capítulo 3 — “O problema do enredo”, pp. 21-35.

4 Idem, p.58. No livro de Vicente Ataíde, cit., o tema bem desenvolvido no cap. 4 — “A personagem”, pp. 37-46

5 Cf. Ernest Fischer, “Função da Arte”, in Gilberto Velho (org.) *Sociologia da Arte*, vol. I. Rio de Janeiro, Zahar, 1966, p. 17.

Vamos errar, ainda, através do labirinto da posição do desejo, diz Lacan. Início pelo labirinto e pela errância determinada pela posição do desejo. Aproveitarei, mais tarde, essa imagem - o labirinto e suas vias entrelaçadas, a busca de uma saída e, por fim, o fio de Ariadne, a morte do monstro, o ato heróico de Teseu.

Nesse momento, porém, tomo o Seminário *A Transferência* (1) para desenvolver esse ensaio. Como todos sabem, Lacan, neste seminário, discorrerá sobre a transferência, a partir do *Banquete* de Platão, configurando o amor grego e comparando a posição socrática com a do analista.

Presenciamos, na exposição lacaniana, a análise de um processo em que o nascimento de Amor deixa de ser atribuído unicamente aos deuses, sendo relacionado com o nascimento do desejo.

Parto de alguns pontos - entrelaçamento de vias -, aos quais chamo *inquietações*, que se produziram na leitura deste seminário.

No Labirinto:

Ponto I

Qual a implicação de *Tanatos* na abordagem do *Eros* platônico e freudiano? Como pode a "pulsão de morte" fazer parte do nascimento do desejo no sujeito?

Diz Lacan: "Sempre chamei a atenção de vocês que se deve partir do fato de que a transferência, em última instância, é o automatismo de repetição. Ora, se desde o início do ano não faço outra coisa senão fazê-los prosseguir nos detalhes do movimento do *Banquete* de Platão, onde só se trata do Amor, é, bem evidentemente, para introduzi-los à transferência por um outro lado. Trata-se, pois, de juntar essas duas vias de abordagem" (173/174). Em um outro momento, Lacan se refere à função de Amor "que é, em suma, a mais profunda, a mais radical, a mais misteriosa das relações entre os sujeitos" (169).

Aqui, então, localiza-se o título desse trabalho, relacionando a função de Amor com o lugar do enigma (o Labirinto de Dédalus, como uma figura composta pelo Minotauro, Ariadne e Teseu, é uma metáfora para o espaço psíquico), e tentando dar conta da abordagem psicanalítica de *Eros* e *Tanatos* (através da idéia de um entrelaçamento pulsional no nascimento do desejo).

Ponto II

Já no labirinto, qual o caminho empreendido por Lacan ao relacionar o nascimento do desejo e o nascimento da alma?

Diz Lacan: "Já disse a vocês um dia, todo dia é o nascimento de Vênus, e, como diz o mito platônico, devido a isso é também todo dia a concepção de *Eros*. Mas o nascimento da alma, no universal e no particular, é, para todos e cada um, um momento histórico. E é a partir desse momento que se desenvolve a história dramática com que temos a ver em todas as suas conseqüências" (226). E ao se referir à *Psiquê* (conto de Apuleio, *Eros e Psiquê*), Lacan esclarece que ela só começa a viver como *Psiquê* no momento em que se torna "sujeito de um *pathos* (...), aquele da alma, momento em que o desejo que a acumulou se esquivava e foje dela" (226).

Diante dessa exposição, podemos pensar em dois momentos lógicos na história do sujeito do desejo.

Lacan discrimina o amor homossexual do amor heterossexual: "Sabemos que esse texto vem dos tempos do amor grego e que este amor é, se posso assim dizer, o da escola, quero dizer dos escolares, (...) [e] esse amor permite apreender uma articulação sempre elidida naquilo que há excessivamente complicado no amor com as mulheres. É nisto que este *amor de escola* pode legitimamente servir, a nós e a todos, de *escola de amor*" (40) [grifos meus]. E mais: "Vocês vão ver isso mais adiante, quando tivermos que articular por que o problema é mais complexo no estágio superior, quando se trata do amor heterossexual" (56). (*O problema mais complexo* e o *estágio superior* se referem à dissociação entre os termos ativo e forte do par *amado-amante*.)

No *Seminário de Verão* (1991), sobre As Fórmulas da Sexuação, Aurélio Souza (2) descrevia o quadro da heterossexualidade a partir do amor por uma mulher, independente do amante se dizer homem ou, igualmente, mulher. No Seminário IV, *A Relação de Objeto* (3), Lacan afirma que o *objeto genital* é a mulher.

Vamos tentar seguir esse ponto na tentativa de fazer uma relação entre o *amor de saber* e a existência (ou *ek-sistência*) de uma mulher. Ou seja, que caminho é esse que vai do *amor de escola* à *escola de amor*?

Bem. Finalmente, pretendo, e espero consegui-lo - ou, ao menos apontar a trilha -, situar o conceito de transferência entre dois tempos verbais, sendo o segundo tempo um ato de escritura:

1. Transferência: do latim *transfere*, apresentar.
2. Traduzido: do latim *translatus*, participio passado de *transfere*, apresentar.

"Tradução é o participio passado, a transferência já completada; transferência é o processo presente no qual a língua original ainda está conosco." (4) Logo, uma tradução, ou uma interpretação, faz parte de um processo de exílio.

Um Entrelaçamento de Vias

Um Processo Iniciático

"Vamos nos aprofundar progressivamente nas trevas, e reencontraremos, aqui, a noite antiga, sempre maior" (69). A noite antiga é escura, aí é impossível a utilização da visão. Há, então, um *cegamento*. Lacan nos sugere um mergulho na escuridão, nas trevas, no que há de invisível, para encontrar o ponto onde as coisas podem ser *esclarecidas*.

A luz nasce da escuridão (Gilberto Gil) - qual, então, o ponto em que as coisas podem ter um certo *esclarecimento*? Para Platão, é na alma: lugar habitado por todo o conhecimento a ser revelado ao homem.

Trata-se, então, nesse *amor de escola*, de um processo de iniciação. E mais: já que a pauta comporta um conflito entre *Eros* e *Tanatos*, trata-se da iniciação aos mistérios de Elêusis.

Eis o nosso ponto de partida. Para tanto, além de Lacan, seguimos as dicas de Calasso, no seu livro *As Nupcias de Cadmo e Harmonia* (5).

Um dia Hades subiu ao Olimpo. "Se Hades se fazia ver era para pedir alguma coisa (...)" (6) - pensa Zeus.

Hades subiu ao Olimpo para pedir a Zeus uma criatura viva: uma filha de Zeus, Perséfone. Hades escolhera uma única mulher, a donzela Core - aquela que reinaria para sempre no reino dos mortos.

Mas o que significa mesmo essa visita de Hades ao mundo dos vivos?, pergunta-se Calasso. E continua a narrativa. Zeus pensava no passado, em um tempo que só ele conhecia. Lembrava do início, começo de tudo, e essa lembrança ressoava em sua mente, em conjunto com a visita de seu irmão, anunciando um evento *carregado de futuro*.

Hades demanda. Deseja uma mulher. Mulher viva. Do mundo das trevas, da escuridão, do subterrâneo surge o desejo: *o invisível exigindo espaço no mundo do visível*.

Hades demanda. Deseja a donzela Core; quer raptá-la. No momento em que o rapto ocorre, Core observa Narciso. "Observava o olhar. Estava a ponto de colhê-lo. Core foi então raptada pelo invisível rumo ao invisível. Core não significa apenas 'donzela' mas também 'pupila'. E a pupila, como disse Sócrates a Alcebiades, é 'a parte mais excelente do olho', não apenas porque é aquela que vê, mas porque é aquela onde quem olha encontra, no olho do outro, o simulacro de quem olha" (7).

Podemos, então, relacionar o *conhece-te a ti mesmo* com o olhar do outro? O olho, espelho da alma - no processo do *ocupa-te de tua alma* há, então, necessariamente, uma passagem pelo *espelho*. Atravessar o espelho?

Voltemos ao mito.

Core "estava no umbral de um olhar em que teria visto a si própria" (8). Nesse momento irrompe Hades. O olhar de Core desvia-se de Narciso e encontra o olho de Hades. Core grita, grito de terror. "Core viu a si mesma na pupila de Hades. Reconheceu no olho que observava a si mesma, o olho de um invisível outro. Reconheceu pertencer àquele outro. Superou naquele momento a fronteira (...) Era o umbral de Elêusis" (8).

Mas quais são os mistérios de Elêusis?

Deméter/Core é uma deusa dual. Deméter, mãe de Zeus, mãe de Core. Core, filha de Zeus. Mãe e filha. Os mistérios se referem ao separar-se e reunir-se das duas, ao "drama do reflexo que se separa do corpo e depois torna a reunir-se com seu ponto de origem, mas só em certos momentos recorrentes, como nos eclipses" (9) - na escuridão.

As questões que se referem aos mistérios são relativas à beleza e à perfeição, à morte, à relação entre duas mulheres - mãe e filha, o corpo e seu reflexo, o duplo.

Sabemos de uma época, tempo presente na história do pensamento humano, *tempo das metamorfoses*, onde as formas divinas se manifestavam à medida em que se transformavam. Um exemplo: a transformação de Zeus em touro, ou serpente, nos raptos das donzelas - momento em que o Deus se fazia aparente através de uma transformação.

Com o passar dos tempos, a realidade vai atestando o seu caráter fatal: a irreversibilidade. A flecha do tempo foi disparada. Com a irreversibilidade, entram em cena o estatuto do temporário/permanente e a questão sobre o que, em si mesmo, é essência ou aparência. O nascimento da filosofia, e, portanto, do pensamento ocidental, tem aí o seu ancoradouro. O que é a verdade? Questão filosófica que abarca o conflito essência/aparência, pondo em questão o que é visível, e o submetendo à ordem do invisível. E o que é da ordem do invisível só nos é dado aceder via iniciação.

Ao raptar Core, Hades impõe uma quebra do equilíbrio existente. "Uma mulher viva no mundo dos mortos faz com que a morte adquira um corpo, e, junto com o corpo de Core, Eros penetra no reino dos mortos" (10).

A partir daí a vida ganha uma forma fixa, instaura-se a irreversibilidade. Mas há também a certeza do desaparecimento da forma. "O reino da vida e da morte se

desequilíbriam e cada um se abre para o outro" (11). Hades, então, "impõe a *ausência* sobre a terra, obriga que qualquer presença seja envolta por um manto bem mais vasto de *ausência*" (12). E os caminhos que interrelacionam a presença/ausência - a terra e o mundo subterrâneo, a vida e a morte, o visível e o invisível, *Eros* e *Tanatos* - são mostrados no espelho da deusa dual Deméter/Core. Caminhos misteriosos.

Para os gregos, "o ponto perfeito é aquele que fecha, aquele que dá a morte". Elêusis é, então, a celebração da presença simultânea do perfeito e do morto. E seus mistérios eram dirigidos aos *enfermos da perfeição* - àqueles que possuíam, utilizando nosso vocabulário psicanalítico, uma ferida narcísica.

No seu trabalho sobre *A Transferência*, Lacan endossa essa relação entre a função da beleza e a pulsão de morte, e esclarece que o *belo* platônico, enquanto um objetivo do desenvolvimento do *ser*, é efeito de um luto imortal, luto implícito na própria estrutura do sujeito, já que é ser de fala e de linguagem. A busca do *belo* é fundamentada na falta primordial e, portanto, na relação do sujeito com o Outro.

Quem seriam os *enfermos da perfeição*? A quem se destinariam os mistérios eleusinos? Os mistérios eram dirigidos àqueles que sofriam do *drama do reflexo que se separa do corpo e que torna a reunir-se com seu ponto de origem* - repetindo, aqui, Calasso. Porém essa união posterior só é possível em momentos recorrentes, como nos eclipses. Algo que, depois de um *corte*, uma separação, só pode reunir-se se eclipsado, escondido, velado - como a figura de Amor no mito de Aristófanes.

Os *enfermos da perfeição* precisavam reconhecer a realidade do invisível. Isto através de uma iniciação - e só assim.

Desconfio que estamos falando da *neurose* e, basicamente, do complexo de Castração. Em um primeiro momento da história do desejo se institui a lei, lei da interdição do incesto, quando o sujeito se insere numa ordem simbólica. Mas, segundo o próprio Lacan, ocorre um outro tempo, momento único e particular, que é relacionado com o *nascimento da alma*, quando - *pathos* estabelecido - o sujeito traduz sua própria história, sendo, ao mesmo tempo, autor e personagem. Não será este o momento em que, separação realizada, o sujeito torna a reunir-se com o seu ponto de origem, sofrendo um eclipse?

No primeiro tempo o sujeito realiza o exílio de uma parte de si mesmo. Já no *nascimento da alma* estaria implicado um retorno. Não um retorno *àquilo de onde se exilou*, e sim um retorno, em si mesmo, *daquilo que se exilou*. Retorno do ponto de origem. Encontro do fim com o início. "Como se a natalidade fosse uma terra a se conquistar pelas invenções" (13), o antigo se estrutura naquilo que é novo e o tempo se deixa *carregar de futuro*.

O que seria, então, a realidade do invisível?

O complexo de Castração está centrado naquilo que não é visto ao ser olhado: o sexo feminino. Ao não ter uma existência material, ao ver o *nada* no lugar em que *deveria* haver algo, o sujeito dá início a um processo de pensamento.

O complexo de Castração e a travessia do Espelho, eis o que está implicado na realidade do invisível, pois, aqui, estamos falando: 1) da estrutura mesma da linguagem; 2) do acesso do sujeito do desejo - já estruturado - à sua própria linguagem, com a construção do seu próprio sonho.

A Travessia do Espelho

Alice atravessa o espelho. E o que ela encontra lá? - pergunta-se Lewis Carroll.⁽¹⁴⁾

Em primeiro lugar podemos pensar que a *Casa do Espelho*, como se refere Alice, é um lugar primeiro: o *Heimlich - Unheimlich* (15). Em questão o *duplo*, o *estranho*, e também um lugar onde se opera uma inversão lógica. *É como se fosse tudo ao contrário*, lugar onde as coisas podem passar de um ponto ao outro, transformando-se no seu oposto - como a própria origem da palavra *Unheimlich*. Lugar onde impera a desordem e onde se fala uma língua que, no princípio, Alice desconhece. Alice não entende, não compreende nada - e nós apontamos, aqui, a origem do *desejo de saber* de Alice.

Vemos no processo do que vai acontecendo com Alice, que a ênfase, ao atravessar o espelho e viver uma outra realidade, não está nas imagens, mas nas palavras. Nos diálogos que estabelece com as personagens que vai encontrando - um inseto que joga todo o tempo com as palavras, ou um outro que diz: *a linguagem vale mil libras por palavra* -, percebemos que a questão é o exercício da linguagem, que se impõe enquanto um jogo. Jogo que aponta para as identificações imaginárias, é verdade - aponta e as faz desaparecer. Nesse momento, Alice se perde e segue as pistas deixadas pelo próprio processo. E tudo se passa numa partida de xadrez.

No final, *ao acordar*, Alice se pergunta: "Quem foi que sonhou tudo isso?" E diz: "Veja bem, Kitty, deve ter sido ou eu ou o Rei Vermelho. Ele fazia parte do meu sonho, é claro ... mas eu também fazia parte do seu sonho!".

Então, ao sair da *Casa do Espelho*, Alice se utiliza da inversão lógica que sofreu lá, do outro lado do Espelho. Só que agora, do lado de cá, isso só é possível ao se referir ao sonho. Alice tem um sonho que não sabe de quem é. Questão que nos faz pensar no lugar do sujeito do inconsciente. Ou melhor, nesse *fora-de-lugar*, *lugar nenhum*, *topus utópico*.

O Rei Vermelho dorme no sonho de Alice. Alguém lhe diz - a Alice - que ele não pode ser acordado; se isso acontecer, se o Rei Vermelho acordar, ela some. Alice faz parte do seu sonho.

Alice tem medo de sumir. E nos mostra a evanescência do sujeito ao se colocar como desejante. Mas é aí - e só aí - que reside a possibilidade de Alice construir seu próprio sonho.

A Pulsão de Morte

Core atravessa o umbral de Elêusis. Alice atravessa o Espelho. Ambas sofrem uma inversão lógica e se perdem no ocultamento operado pela linguagem.

Pergunta-se Calasso: Que olho é esse que sai do mundo dos mortos e impõe a ausência? - referindo-se a Hades e ao rapto de Core.

Tento uma resposta. O olho de Tirésias. O olho de Édipo ao se cegar. O olho do pai que, dormindo, não vê.

Um olho que não vê, que traspassa o imaginário deixando-se vivê-lo, mas sem cristalizar-se. Ou melhor, um olho que vê de uma outra forma, por perceber a lógica implícita na categoria do invisível - esse olho é o *olho da mente*, olho que, ao ver o *nada onde deveria ver alguma coisa*, inicia o sujeito numa via de construção de significado. Um

sentido. Disso nos fala Alice, e, junto com Freud, pontua: a via de acesso, o sentido, está nos sonhos.

Em sonho aparece o filho já morto e pergunta: "Pai, não vês que estou queimando?". O pai *acorda* e percebe o fogo sobre a cama em que jaz o filho (16).

Não. O pai nunca vê. É impossível. É invisível. Trata-se, para Serge Leclaire (16), da morte da criança maravilhosa, o *infans*.

A criança maravilhosa, aquela que não fala, não falará nunca. Não, diz Leclaire, não vês, não ouvês. A vida só pode existir pela morte dessa imagem primeira, imagem estranha. Aqui se inscreve o nascimento de cada um - o que faz com que essa morte seja, de todo, irrealizável: a criança maravilhosa renasce sempre.

Como Core, a menina dos olhos de Hades, a criança maravilhosa habita cada um de nós. Criança maravilhosa ou terrível que fomos nos sonhos daqueles que nos conceberam.

É preciso perpetrar a morte do *infans*, diz Leclaire. O que significa a morte de uma representação? A morte da coisa é a própria possibilidade de representá-la. Trata-se, então, de um outro mecanismo. Fazer morrer uma representação é *fazer a vida*; em causa, uma outra estrutura lógica. Ponto limite como o *umbigo do sonho*.

O *infans* é a representação narcísica primária. E o que matamos, que renasce sempre e sempre, é a representação do desejo da mãe. Isso é a constância da força de morte que nos mantém abertos à realidade do desejo.

Passo ao Espelho, especificamente ao Estádio do Espelho, à identificação primeira, à imagem antecipada de um corpo unificado. Momento paradoxal onde um tempo se antecipa e virtualiza a realidade corporal. Imagem virtual, ilusão de perfeição - nesse ponto encontramos o ideal de beleza grego.

Ponto limite.

"A beleza é a última barreira antes do acesso à coisa última, ao mesmo tempo em que, sendo o adorno, o ornamento, tem por função constituir essa coisa última" (17). Em suma, a coisa última é a barreira: atrás do véu não há nada, ou melhor, há o nada. Aqui, no encontro com o último termo - término - o sujeito se estrutura e tece seu destino pelas vias ocultas do desejo.

A beleza adorna o nada - e aqui se funda a lógica do invisível e a possibilidade de existência da mulher, daquilo que é do feminino.

Diz Leclaire: "(...) ele [o homem] só conhece da verdade da castração a diferença entre o visível e o invisível, mas o outro lado se furta permanentemente ao seu conhecimento, este que permite articular a lógica do não representável, a diferença entre os elementos invisíveis e o olhar perscrutante/vasado que os ordena como ponto de fuga ..." (18).

Tarefa imperativa e interminável, a destruição do narcisismo primário é o objetivo sempre visado da pulsão de morte. Trata-se de uma operação de separação, o *se-parer* (separar e se parir), como diz Lacan. E isso de que temos que nos separar é o *falo* como representante e imagem de uma perfeição.

Mas, ao mesmo tempo, é o *falo* aquilo do que não podemos nos desfazer por completo, sob pena de uma não existência. A operação, a qual estamos a referir, é a de separar-se para poder reconhecer o *falo*: separar e se parir, morte e renascimento.

E, segundo Leclaire, "não se pode dizer nem pensar *falo* sem passar instantaneamente para a outra face do espelho, onde o objeto sem reflexo rompe e funda a lógica do significante"(19). Alice e Core, nossas personagens, vivenciam essa outra lógica, que é própria da ordem do invisível e das representações. Arrisco-me a dizer que a diferença entre as duas reside no tempo lógico de constituição do desejo, em dois momentos pontuais. Se Alice vive o final do drama edípico e sua questão é com o saber, conhecer, do *amor de escola*, Core é uma adolescente que é tomada como objeto de desejo por um homem - a sua questão, é, portanto, sexual, e é um saber sobre seu sexo de mulher, o que só se aprende na *escola de amor*, que é a vida.

É interessante poder trilhar esse caminho e ir percebendo o entrelaçamento de *Eros* e *Tanatos* na estruturação do desejo no sujeito. Importante sublinhar a dificuldade de concebermos concretamente as forças pulsionais de morte. Eis porque recorro aos mitos e fábulas infantis.

De todo modo, fica claro que a força destrutiva age no sentido de extinção da obra de *Eros*, causando um *se-parer*: uma separação e o nascimento do sujeito do desejo. Assim também se esclarece a ambivalência, amor-ódio que se estabelece nos vínculos neuróticos. Uma forma de *amor de escola*? Amor narcísico, amor homossexual, que visa um saber, mas que visa, principalmente, uma operação de simbolização: a elaboração do narcisismo primário daqueles que são *enfermos da perfeição*.

Amor de transferência, amor dos escolares: eis onde se fundamentam os caminhos de uma psicanálise.

No final desse processo, diz Freud, há um obstáculo: o complexo de Castração. Termo último. Ponto limite. O encontro com a nossa parte *maldita*: o inscrito não representável.

Mundo subterrâneo, a casa da Lúcifer. Buraco negro, lugar do desconhecido, não representável. Lugar, porém, demarcado.

Mundo invisível e estranho. Terra natal e de exílio, paraíso perdido a reencontrar, já que o *infans* representa a força sempre perdida e poder de engendramento.

País proibido onde alguém jamais pisou, aqui nasce o desejo.

Nesse sentido, o analista é sempre um explorador das origens, um exorcizador de demônios, um decifrador de enigmas.(20)

E como tudo começou?

Qual o enigma maior, aquilo em que se fundamenta o próprio nascimento da psicanálise?

A psicanálise nasce da ignorância reconhecida de Freud acerca do desejo feminino.

Mas como adentrar essa cena, país estranho, que é *a mulher*?

Viagem ao centro do corpo, ao centro da terra, como nos conta Leclaire. Ao subterrâneo, invisível - ali onde o desejo se interroga, como no sonho de Freud *da preparação anatômica*, que Leclaire nos traz à lembrança.

Aqui jaz a psicanálise.

A psicanálise e o Hades. A histeria e a separação/união de Core-Deméter.

Qual o destino daquele que, sem saber, tenta captar o que é do feminino? O acesso a esse país, continente negro, nos demonstram a deusa dual Deméter/Core e Alice: só é possível via Espelho.



Diotima - uma mulher iniciada nos mistérios - fala. Diotima fala do mundo das mensagens enigmáticas. Desse mundo, o demônio é o mensageiro. E a mensagem é enigmática, explica Lacan, porque o sujeito não a reconhece como sendo sua. Lugar do desejo, espaço reservado ao feminino: o que é da mulher escapa ao entendimento.

No limite do saber, da compreensão de Sócrates, a fala de uma mulher.

Sócrates reproduz o seu diálogo com Diotima e apresenta a cena no tempo presente. Do reflexo (reflexão) de Diotima em Sócrates, nessa transferência de lugares, penso ser possível a entrada de Alcebiades. Aqui aparece o passado, um outro tempo, onde a cena é uma tentativa de tradução do que teria acontecido entre Alcebiades e Sócrates. E se Alcebiades é o *daimon* de Sócrates, como diz Lacan, é ele que porta verdadeiramente o enigma do desejo do outro. Assim como a sua inspiração. Trata-se, evidentemente, de um *jogo de espelhos*.

Alcebiades revela o feminino. Outro discurso, lógica outra por colocar-se como *outro* de Sócrates (o *outro*, imagem especular).

Em um outro ensaio, abordei o feminino como aquilo que só é possível aceder através de uma tradução (21). Se a transferência "é o processo presente, no qual a língua original ainda está conosco", a tradução é um discurso já feito e, como tal, final de um processo transferencial. Saída do Espelho, inversão lógica efetuada numa ficção criada. Aqui se trata do feminino: uma tradução do que se perde enquanto língua original. Perda e invenção.

O *falo* é o termo último nas investigações mais primitivas sobre as primeiras pulsações da alma. Como tal é situado tanto no terreno da materialidade quanto no da ilusão. Os objetos que têm função de máscara, diz Lacan, mostram, ao mesmo tempo, a problemática dessa máscara: a aparência redobrada, que deixa a interpretação de um vazio.

O que há no último termo é a realidade do desejo, que se apresenta como um enigma. E para que o desejo signifique alguma coisa, é preciso que ele seja *traduzível* no lugar do Outro. O que significa dizer que tem que passar por um *outro*.

É nesse ponto que a mulher faz a sua inserção. Eu falava do Labirinto: quem fornece a Teseu o fio para resolver o enigma? Ariadne. São as mulheres, as históricas, que também fornecem as pistas para Freud, que, desde então, realizou uma tradução, construiu uma teoria e modificou a forma de ver o sintoma histórico. Diferente de Teseu, Freud fica com o fio dado por suas pacientes (22).

É, então, quando de encontro ao rochedo da Castração que o homem pode se deparar com o feminino em si. Desse enigma, que é o seu desejo, nasce a mulher. Do corte provocado pela retirada da sua costela.

O complexo de Castração, o desejo e o *nascimento da alma*. Ao deparar-se com o enigma em si mesmo, atravessando o Espelho e sofrendo os efeitos de um eclipse, é que se acede ao amor homossexual (23).

Para finalizar, faço uma tradução outra da frase, de Lacan, *A mulher não existe*. Tomo esse pensamento como lugar mesmo do feminino em Lacan, pois se *a mulher não*

existe, ela *ek-siste*; tem, e só tem, uma existência simbólica. Essa frase faz uma demonstração do não representável, dessa outra lógica, a lógica dos contrários que abordamos ao falar de Alice.

Já para Sócrates, o lugar do feminino é dividido entre a feiticeira Diótima e a *turbação* de Alcebiades, algo que almeja uma tradução. Podemos dizer que, para Teseu, a *mulher* também não existe, ele esquece... E para Freud, existe como um enigma a ser decifrado e, como tal, seu feminino é dado por uma identificação histórica (especular).

Segundo Leclaire, a *mulher* é a própria figura de Amor. A mulher amada repassando signos de uma realidade desconhecida, invisível, deixa-se ler, traduzir, através do gozo do seu corpo.

*Vem, Dama, vem, que eu desafio a paz;
Até que eu lute, em luta o corpo jaz.
Como o inimigo diante do inimigo,
Canso-me de esperar se nunca brigo.
Solta esse cinto sideral que vela,
Céu cintilante, uma área ainda mais bela.
Desata esse corpete constelado,
Feito para deter o olhar ousado.
Entrega-te ao torpor que se derrama
De ti a mim, dizendo: hora da cama.
Tira o espartilho, quero descoberto
O que ele guarda, quieto, tão de perto.
O corpo que de tuas saias sai
É um campo em flor quando a sombra se esvai.
Arranca essa grinalda armada e deixa
Que cresça o diadema da madeixa.
Tira os sapatos e entra sem receio
Nesse templo de amor que é o nosso leito.
Os anjos mostram-se num branco véu
Aos homens. Tu, meu anjo, és como o céu
De Maomé. E se no branco têm contigo
Semelhança os espíritos, distingo:
O que o meu anjo branco põe não é
O cabelo mas sim a carne em pé.*

*Deixa que a minha mão errante adentre
Atrás, na frente, em cima, em baixo, entre.
Minha América! Minha terra à vista,
Reino de paz, se um homem só a conquista,
Minha mina preciosa, meu Império,
Feliz de quem penetre o teu mistério!
Liberto-me ficando teu escravo;
Onde cai minha mão, meu selo grave.*

*Nudez total! Todo prazer provém
De um corpo (como a alma sem corpo) sem
Vestes. As jóias que a mulher ostenta
São como as bolas de ouro de Atlanta:*

*O olho do tolo que uma gema inflama
Ilude-se com ela e perde a dama.
Como encadernação vistosa, feita
Para iletrados, a mulher se enfeita;
Mas ela é um livro místico e somente
A alguns (a que tal graça se consente)
É dado lê-la. Eu sou um que sabe;
Como se diante da parteira, abre-
Te: atira, sim, o linho branco fora,
Nem penitência, nem decência agora.*

*Para ensinar-te eu me desnudo antes:
A coberta de um homem te é bastante.*

(John Donne - (24))

Notas

* Este ensaio - originalmente apresentado na III Jornada de Psicanálise do Espaço Moebius, Salvador-Bahia, dezembro de 1993 - é dedicado a Syra Tahin Lopes. No tempo em que foi tecido, eu, ainda em processo psicanalítico, não sabia que começávamos a amar o fim e o início.

1. Lacan, J., O Seminário - Livro 8 - *A Transferência*, Jorge Zahar Ed., R.J., 1992. A numeração entre parênteses que se segue às citações dos Pontos I, II e III, se refere às páginas equivalentes nesta edição.

2. Psicanalista do Espaço Moebius, Salvador, Bahia.

3. Lacan, J., O Seminário - Livro 4 - *A Relação de Objeto*, Jorge Zahar Ed., R.J., 1995, pág. 24.

4. Gallop, J., *Lendo Lacan*, Imago, R.J., 1992, pág. 52.

5. Calasso, R., *As Núpcias de Cadmo e Harmonia*, Ed. Companhia das Letras, S.P., 1990.

6. Op. cit., pág. 137.

7. Op. cit., pág. 146.

8. Op. cit., pág. 146.

9. Op. cit., pág. 147.

10. Op. cit., pág. 147.

11. Op. cit., pág. 148.

12. Op. cit., pág. 148.

13. Nasio, R. D., *A Criança Magnífica da Psicanálise*, Jorge Zahar Ed., R.J., 1988, pág. 29.

14. Carroll, L., *Aventuras de Alice*, Summus Ed., S.P., 1980.

15. Freud, S., *O Estranho*, Edição Standard Brasileira, Ed. Imago, R.J., 1976 (1919).

16. Leclaire, S., *Mato-se Uma Criança*, Zahar Ed., R.J., 1978, pág. 9/40.

17. Lacan, J., O Seminário - Livro 8 - *A Transferência*, Jorge Zahar Ed., R.J., 1992, pág. 15.

18. Leclaire, S., op. cit., pág. 35.

19. Op. cit., pág. 36.

20. Expressões utilizadas por Serge Leclaire ao longo do livro citado.

21. Soledade, T., *O Feminino: Uma Tradução*, in Revista Nós, Espaço Moebius, Salvador, Bahia, 1994.

22. V. Soledade, T., *O Corpo e a Letra*, trabalho apresentado no V Congresso Brasileiro de Psicomotricidade, Salvador, Bahia, 08 de setembro de 1992, onde se encontra a articulação destas idéias.

23. O acesso ao amor homossexual é dado, segundo Lacan, pela dissociação dos termos ativo e forte do par amado-amante, o que não ocorre no modelo amoroso proposto por Platão. Podemos pensar que o acesso ao amor homossexual é dado pela possibilidade de se *trair* a mulher, tanto para homens quanto para mulheres. E sabemos que o amor homossexual não é exclusivo dos homossexuais. Mas isto é assunto para um outro ensaio...

24. Donne, J., *Elégia: Indo Para O Leito*, in Campos, A. de, *Verso Reverso Controverso*, Ed. Perspectiva, S.P., 1978.

O LIRISMO ELEGÍACO DE RUY ESPINHEIRA FILHO

*A caneta ainda escreve
com a mesma tinta
de um azul levemente melancólico.*

*Na gaveta, dormindo
sob cartas e poemas,
o revólver aguarda.*

Quem poderia imaginar que dessa leveza melancólica irrompesse, abrupta, uma como que sugestão de suicídio? Eis assim aqui cumprida aquela exigência que Edgar Poe nos faz em seu *Poetic Principle* quanto à imperiosa necessidade poética do elemento surpresa. É que nada nesse poema, cuja linguagem quase se congela em sua urdidura hierática, poderia prever a presença ameaçadora daquele revólver, signo de extrema violência, mas que aqui está dormindo “sob cartas e poemas”. Essa presença estaria descartada, inclusive, já a partir da estrofe que antecede aquelas duas, na qual se lê:

*Sobre a mesa de mármore
um cavaleiro de porcelana
saúda as visitas.*

Ou as vítimas que, em sua frágil e quebradiça matéria, já estariam sob a mira daquele revólver que ninguém poderia supor estar dormindo na gaveta, misturado à lembrança de cartas e poemas?

É nesse primeiro poema de um livro de estréia que já se podem perceber duas das características por assim dizer emblemáticas da poesia de Ruy Espinheira: aquele lirismo elegíaco a que anteriormente aludimos e sua ostensiva predileção, como adiante veremos, pelo metro curto, seco e amiúde incisivo. É bem de ver que, desde o início, o autor procura conter qualquer transbordamento expressivo. Ou seja, como escreveu João Cabral de Melo Neto sobre aquele “Manotele, o mais asceta” num dos seus mais belos poemas, *Alguns Toureiros*. É a esse processo de secura e concisão que se aplica o conselho que dá Manotele aos poetas:

*como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,*

*e como, então, trabalhá-la,
na mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.*

Mas aqui já estamos de volta aos domínios do *Julgado do Vento*, pois o volume recolhe toda a produção poética reunida em *Heléboro*. E não apenas a recolhe: cristaliza-a. Trabalhando outra vez de preferência o metro curto, mais uma vez nos dá o poeta uma lição magistral de como conter e aguçar o seu discurso, cujo ritmo jamais se

A primeira e mais funda vertente que se deve examinar na poesia de Ruy Espinheira Filho é a que se confunde com o que definiríamos aqui como uma certa espécie de lirismo elegíaco. E se me refiro a uma certa espécie de lirismo é porque nela há também uma sábia e contínua utilização do ludismo, não desse ludismo que se esgota em si e que, na maioria das vezes, deságua naquilo que, a propósito da poesia concreta, Antônio Houaiss entendeu como um grafismo do ludismo. Refiro-me aqui, portanto, àquele ludismo que vemos na criança – o único ser capaz de brincar a sério – ou naqueles que ainda o trazem dentro de si, como é o caso de Ruy Espinheira, quando, num dos belos e concisos fragmentos do *Julgado do Vento*, de 1979, nos diz:

*Quanto tombou o grande eucalipto
meu irmão pequeno correu para nos dizer
que havia caído o apocalipse.*

Diria eu, aliás, que a participação desse *homo ludens* não é gratuita na poesia do autor, cuja obsessiva e confessa vocação do pretérito atua como um exasperante *ostinato* na marcação do ritmo poemático. A infância está viva nos versos de Ruy Espinheira. E dói. E remói. E sangra. E não passa. É o que percebemos, por exemplo, nestes outros versos do já citado *Julgado do Vento*:

*Quem morreu, quem
se apartou? Ninguém.
Ele as reencontra
quando quer, na praça
de perene abril:
o passado não passa.*

Se comencei remetendo a alguns dos versos do *Julgado do Vento* foi apenas porque devo à leitura deste livro exemplar o meu primeiro contato com a poesia do autor, há dezessete anos atrás. Mas convém aqui, tautologicamente, começar pelo princípio, muito embora saibamos que, sob certo aspecto temporal, nosso princípio está no fim e nosso fim, no princípio, como nos ensina T.S. Eliot no segundo dos seus *Four Quartets*. De qualquer forma, comecemos pelo princípio, ou seja, por *Heléboro*, o primeiro volume de poemas de Ruy Espinheira, publicado em 1974, e do qual disse Carlos Drummond de Andrade tratar-se de “poesia concentrada e de sutil expressão”. Bastaria, aliás, para atestá-lo o primeiro poema da coletânea, *Os Objetos*, do qual cito aqui as duas últimas e instigantes estrofes:

esgarça ou tropeça. Também sua linguagem (não raro, metalinguagem) revela invulgar apuro formal, além de uma intermitente floração criadora. O autor desenvolve um estilo de extrema sobriedade e eficácia, o que não lhe expurga do verso nem o ludismo a que nos referimos, nem a modulação cromática. Dissemos há pouco que a poesia de Ruy Espinheira revela uma vocação do pretérito, mas a verdade é que ela não deita raízes apenas no passado, mas também, projetivamente, no futuro, como se pode perceber nos versos que se seguem:

*Só o passado que
aguarda no futuro
revelará a limpidez
maior desta tarde.*

É que seus vínculos com a atualidade denunciavam-se não apenas tangíveis, mas antes contundentes, proporcionando ao poeta, enquanto arqueólogo do presente retrospectivo, os sete admiráveis *Fragmentos de uma Viagem com Lemuel Gulliver* e, na qualidade de homem de nossa hora, o esplêndido discurso poético de *Púrpura e Diamância* (e não exatamente “pompa e circunstância”), onde se lê:

*Faz tempo as gentes
acreditam somente
no que lhes conta o rei.
Faz tempo só se vê
pelo olho do rei;
só se existe
segundo o rei permite.
E em todas as consciências,
há muito, o rei
teleprojetou-se em púrpura e diamância.*

Tudo enfim é apenas ganho neste pequeno livro repleto de gratificações e insolências. Aqui, nem mesmo o conceito da perda do tempo teria qualquer possibilidade de trânsito ou acolhida. É o próprio poeta, aliás, quem o diz:

*No tempo perdido
recupero, enfim,
tudo o que perdi
no meu tempo ganho.*

Uma nova *diamância*, sem dúvida, da moeda drummondiana: “Ganhei (perdi) meu dia.”

O terceiro livro de Ruy Espinheira, *As Sombras Luminosas*, que conquistou o Prêmio Cruz e Sousa em 1981, não apenas lhe confirma todas as virtudes dos dois primeiros, mas também lhe acrescenta algumas outras. Há na linguagem e na dicção deste poeta algo que o distingue de seus pares, algo que não se decifra nem se dá inteiramente a uma primeira leitura, mas que de pronto cintila e arrebatava, conduzindo-nos àquelas regiões do espírito onde ganha corpo e voz o inexpresso, onde o verbo poético, mercê de

insólitos e inesperados sortilégios, diz o indizível e reconstitui o tecido arruinado da vida, mesmo que o poema se perca ou sequer exista, como nos sugere a reflexão metalingüística de *O Poema*:

*O poema se perde
entre troncos e copas,
estrelas, sóis, êxtases,
remorsos.*

*Na verdade, nunca
chegou a haver o
poema; apenas
o ingente desejo*

*de que venha e devore,
neutralize num
canto, essa matéria
decomposta de vida.*

Como no *Julgado do Vento*, a matéria-prima do poeta continua a ser a reminiscência, o retorno de um tempo que, como ele mesmo escreve,

*Compõe esses rostos sérios
que nos encaram do espelho
e de outros corpos, e vemos,
sob eles, os suaves traços
de quem em nós já perdemos.*

Mas há n’*As Sombras Luminosas* uma pulsação lírico-elegíaca que talvez faltasse ao livro anterior. O poeta cresceu em emoção e amadureceu como artista, modulando agora um ritmo mais seguro e envolvente seja no verso livre, seja naqueles que obedecem a medidas métricas mais severas, como nas redondilhas e hexâmetros da *Canção da Lua* ou nos pentassílabos de *A Inelutável Canção*, de que isolamos aqui as seguintes passagens:

*Há pouco chovia
e não chove mais.
Há pouco sorria,
na lua do espelho,
teu corpo: centelha
deflagrando anjos
que a tarde soprava
por sobre os quintais.*

.....
*Há pouco era dia
– e já não é mais!
Faz escuro e ouvimos
um silêncio fundo.
Um silêncio podre
que sobe de nós*

– e das sombras dos
extintos quintais.

São excelentes também, ainda neste volume, as três “elegias urbanas”, nas quais o autor nos remete para além das varandas, árvores e córregos da infância. Flui aqui um tempo mais áspero, já antecipado pela bela epígrafe tomada a Rafael Alberti: “Hoy cantan pájaros más duros”. Mas a intensidade poética é a mesma, e idêntica é a segurança com que o autor nos conduz pela paisagem de Salvador, agora despovoada daqueles que outrora se sentavam no banco do jardim:

*No banco do jardim
o silêncio monta guarda
à nossa ausência.
Nada fala
do peso de aço nos gestos
não mais alados;
de como é rouca a voz
ensangüentada.*

Não seria correto afirmar aqui que Ruy Espinheira mantém os olhos voltados para o passado, mas convém deixar claro que sua matéria primordial é a memória, uma memória que se resgata enquanto tempo presente porque tem a iluminá-la uma flama interior. Poder-se-ia até defini-la, como o faremos mais adiante, nos termos daquela proustiana memória involuntária, de uma memória que operasse fundamentalmente como *l'intelligence du coeur*, a única através da qual o tempo pode ser “redescoberto” e dar à existência humana um sentido de plenitude absoluta, como nos asseguram estes versos:

*A vida está completa, estou completo,
pois os anos que vieram ainda não
vieram,
ainda não
anoiteceu como anoitece aqui.
Pois anoitece e tudo se confunde
e nada mais percebo: toda luz
está aqui, aqui que fica além.
Onde dobra o sino de Belém.*

Em *Morte Secreta e Poesia Anterior*, que reúne em 1984 toda a poesia de Ruy Espinheira até então publicada, além de 26 poemas que o autor mantinha ainda inéditos, acentua-se de maneira quase ostensiva aquela vertente elegíaca a que nos referimos quando buscamos decifrar o substrato mais recôndito de sua lírica. Bastaria lembrar aqui não apenas o claro indício do verso que serve de epígrafe ao livro: *I grow old... I grow old*, que o autor toma de empréstimo ao poema *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, de Eliot, mas sobretudo as duas últimas estrofes do poema *Jardim*, que abre essa nova coletânea:

*Os olhos, cerrados,
resgatam o encanto,
o embalo amoroso.*

*Ontem. Uma folha
– lenta, amarela –
risca a hora. Morta.*

A recordação assume aqui um papel crucial. E mais: a tessitura memorialística se converte num lancinante coro de lamentos, como se vê nesta estrofe do poema *A Janela no Espaço*:

*Há muito a rever:
praças, ladeiras,
açudes, quintais;
e esses meninos
de rude linguagem
e leais ao sonho;
e essas meninas
de gestos tímidos
e brancos vestidos
dominicais.*

Esse mergulho nas águas insondáveis do que já foi, mas que ainda perdura na embriaguez da memória, leva-o a escrever, no *Primeiro Soneto da Permanência*, estes versos que não me deixam mentir:

*E bebo tudo e já não resta nada
no universo a não ser a embriaguez*

*desta saudade. E eis que me sinto absinto
e não me encontro em mim.*

E por que não se encontra o poeta em si? Porque, como ele mesmo diz em *Destino e Fuga*,

Para onde vamos é sempre ontem.

Esse “ontem” que ainda navega nas águas daquele rio heraclítico em que o ser jamais se repete porque está sempre vindo a ser. Aquele ser que, como nos adverte o filósofo grego, nunca se banha por duas vezes no rio do tempo, pois as águas são sempre outras e os homens, jamais os mesmos. E quem diz é, outra vez, o próprio autor no poema *Aniversário*:

*Perdi colegas, namoradas, cães.
Perdi árvores, pássaros, perdi um rio
e eu nele mesmo me banhando.*

Essa cunha elegíaca se imprime em toda a obra do poeta, mas o que aqui se emociona não é tanto a própria emoção, e sim o pensamento que, como diria Wordsworth, a recolhe em tranqüilidade, distanciada do sentimento

momentâneo – vale dizer, datado – que deitaria a perder a verdadeira poesia, aquela que é, como o pretendia o grande romântico inglês, *emotion recollected in tranquility*. É assim que a recolhe Ruy Espinheira no esplêndido poema *Carlos Anísio Melhor*, cujas três primeiras estrofes não resisto aqui à tentativa de recordar. Percebam nelas, além disso, o sábio uso que faz o poeta não apenas da nobre cadência decassilábica, mas também da rima, expediente do qual, é bom que se lembre, pouco se vale em sua obra. Mas o emprego da rima é, pelo menos no poema a que me refiro, absolutamente orgânico, ou seja, encontra-se rigorosamente a serviço da expressão. Eis as estrofes:

*Sobre o balcão mais sórdido da rua
põe o poeta a pastar sua quimera,
que nos fascina e logo se insinua
em cada um – senhora, bela e fera.*

*É noite, ainda, sim, mas outra, funda,
que essa magia urina em nossas veias:
grinalda misteriosa nos circunda
de perfumes, sussurros, suaves teias*

*de amavio... E bebemos, com o poeta,
amores idos já, tornados alma,
auréolas de silêncio, água quieta
embalando Memória, Tempo e Calma.*

O fragmento acima citado nos dá bem a idéia do fino trato que Ruy Espinheira dispensa ao verso, unidade sem a qual, digam o que disserem seus inimigos ou aqueles que o extirparam do contexto poemático para se dedicarem àquilo que aqui já definimos como um grafismo do ludismo, simplesmente não há poema e – o que é pior – não há poesia, pois é no verso que pulsa aquele ritmo que a distingue da prosa. E não se trata aqui de fazê-lo medido ou não medido. Quando lemos um bom verso, pode-se até dizer que ele é desmedido. Exemplo: no caso de um poema como *Canção da Moça de Dezembro* – e bastaria este para consagrar Ruy Espinheira em nossa poesia contemporânea –, esse verso é, a um só tempo, medido, já que flutua entre o hexassílabo e a redondilha maior, e desmedido, porque o informa uma emoção decantada, isto é – repito – “recolhida em tranqüilidade”. O que o anima, na verdade, não é o tempo passado nem o tempo presente, mas uma espécie de pantempo que os reúne e redime no tempo futuro. Não há nada de novo no que digo aqui. Para tanto, bastaria lembrar aqueles versos com que Eliot abre o primeiro de seus *Four Quartets*: *Time present and time past/ Are both perhaps in time future/ And time future contained in time past*. Ouçam com atenção, por exemplo, a primeira estrofe da *Canção da Moça de Dezembro*:

*A moça dança comigo
nessa noite de dezembro.
Na sala onde giramos,
se alguém mais há não me lembro.*

Vejam bem que há nesses versos um tempo presente que se dissolve num tempo passado quando o poeta diz que não se “lembra” de mais ninguém que ali estivesse a vê-los dançar. Percebam agora o que expressam as duas últimas estrofes do poema:

*Eis que, dançando, saímos
além da sala e do tempo.
E dançando prosseguimos
sempre que sopra dezembro,*

*nos mesmos giros suaves,
nos mesmos ledos enganos:
eu, o antigo rapaz,
e a moça, morta há treze anos.*

Entendam bem que, dançando, saem ambos do espaço físico da sala e de um determinado período de tempo, ou seja, dezembro, de um dezembro que já é passado. Mas sempre que volta dezembro, e nesse retorno o poeta nos lança ao futuro, o que ficou de seu tempo presente nada mais é do que um tempo passado, vale dizer: aquele em que o autor era apenas um “antigo rapaz” e no qual a moça ainda estava viva, e não, como ele diz, “morta há treze anos”. Eis aqui o segredo, ou o sortilégio, da grande poesia, aquela em que fundo e forma são uma coisa só. Ou como certa vez o disse o poeta Pierre Réverdy: se compararmos um poema a um organismo vivo qualquer – digamos, a um cão –, a forma seria a pele que esse cão revela à nossa percepção sensível, enquanto o fundo seria o avesso dessa pele, ou seja, a parte que nos remete para dentro do cão. É nesse sentido que o poema de Ruy Espinheira vive, ou melhor, se eterniza. E se eterniza porque, dançando, o poeta e a moça transcendem os limites caducos e contingentes do espaço e do tempo. A experiência coreográfica de ambos pertence à fenomenologia do mundo, mas o poema, não, já que haverá de perdurar para além do que ambos um dia viveram.

Tudo isso se confirma em outro poema, *Sem Demora*, espécie de **carpe diem** de um tempo que se esgota diante de nossa sombria e agônica finitude. Por isso mesmo cumpre aproveitá-lo enquanto dura a nossa experiência terrestre. E essa experiência finita cobra o que nos resta e somente nos acena com aquela absurda verdade sisifiana da inutilidade de tudo, quando então já deserdados de nossa identidade terráquea, nos cabe apenas o anonimato do pó ou a sagração de alguns poucos ossos que um dia também o serão. E sentencia o poeta:

*E deles todos só esse disperso
pó
no pó, em que
nos fundiremos
(sem demora, meu anjo, sem demora)
iguais, iguais.*

No livro que se segue, *A Canção de Beatriz*, há pelo menos dois poemas em que aquele lirismo elegíaco de que tanto já falamos revela-se de modo por assim dizer exemplar, *Campo de Eros* e *História*, ambos orquestrados pelo rigor do verso medido e de concentrados esquemas rítmicos, bem como por uma severa estrutura formal, pois o primeiro recorre à brevidade dos dísticos, enquanto o outro se vale da terça rima dantesca. E em ambos o que se percebe é, mais uma vez, a nobreza do ritmo decassilábico. Em *Campo de Eros*, como não poderia deixar de ser, tudo fala do amor, mas sem qualquer transbordamento emotivo que lhe possa comprometer a grave expressão, como se vê nesta passagem:

*E tudo dele fala: a mesa, a cama
(como abraça este hálito de chama!),*

*o bar, cadeiras, livros e paredes
vivem, revivem: de fomes e sedes*

*a corpos saciados. Tudo fala,
tudo conta. Só a boca é que se cala.*

Volta a doer a reminiscência nas terzinas de outro poema, *História*. Tudo aqui, ainda uma vez, reduz-se à estrita evocação de um tempo que se foi. É como se na voz de Ruy Espinheira perdurasse o eco daquele esplêndido e irredutível verso de Eliot: *Somente através do tempo é o tempo conquistado*. Mesmo que nos sepultem as trevas e não reste mais nada, como nos diz o poeta em sua leopardiana e desolada certeza da *infinita vanità del tutto*:

*E houve a mocidade. E houve tudo.
E foi inútil: nunca o esquecimento
o abençoou. Só um demônio mudo,*

*sempre, no peito, velando o momento,
aquele do sorriso. E tudo, tudo
perfeito, imaculado. O mesmo vento*

*nas árvores da praça. O mesmo arquejo.
O mesmo abismo. E o dilaceramento.
E o desejo. E o sonho. E o lampejo.*

*E houve isto, assim. E, enfim cansada,
a história se fechou. E houve um silêncio.
E houve uma treva. E não houve mais nada.*

A última coletânea poética de Ruy Espinheira Filho, *Memória da Chuva*, colige os versos que escreveu o autor entre 1990 e 1996. Ela nada mais é que uma conclusão da funda coerência interna que lhe inerva toda a obra desde a publicação de *Heléboro*, atestando assim uma identidade espiritual que, apesar de continuamente transformada, não se corrompeu jamais. Como aquele carvalho heideggeriano que, sem o percebermos, se transmuda em sua aparente

imobilidade; Ruy Espinheira se conservou fiel a si mesmo durante cerca de trinta anos de exemplar atividade poética. Fiel no espírito, em sua visão do mundo, em sua austera dicção e, afinal, em seu entranhado apego àquilo que a memória lhe deu e que ele soube transformar em alta e duradoura poesia. Conclui-se aqui, como fez Proust ao recuperar o tempo perdido, que esse tempo que se foi só poderá ser resgatado pela arte. E para além dessa esfera não há mais o que se possa fazer, como escreve o próprio poeta na *Canção de Depois de Tanto*:

*Vamos beber qualquer coisa
amarga, rascante, rude,
brindando sobre o já frio
cadáver da juventude.*

*Vamos beber qualquer coisa.
O que for. Vamos beber.
Mesmo porque não há mais
o que se possa fazer.*

Mas, ao fim e ao cabo, esse é o brinde que nos faz um homem que agora silencia – esperemos que momentaneamente – “neste ermo fim do dia”, enquanto a chuva “chora no rosto dos muros”. E aqui se despede, lírico e elegíaco, o poeta Ruy Espinheira Filho. Despede-se e não se despede, porque o resto desse espetáculo lhe pertence. Despede-se ao luar, dançando talvez – e talvez para sempre – com aquela moça de uma certa canção de dezembro, fora do espaço e do tempo, mas, também como sempre, enlaçado às reminiscências de sua infância e à dor que lhe vergasta porque jamais conseguirá trazê-la de volta:

*E então, ao luar, enquanto escuta a hera
cantar, a um dia só da primavera*

*oficial, eis que ele enlaça a infanta
e dança uma mentira meiga e santa*

*como só sabe ser o que é história
contada nos boleros da memória.*

Rio, 25 de maio de 1996.

odos os dias, às seis da manhã, Onorina abria o pequeno baú que guardava sob a cama e, com infinito cuidado, começava a tirar as lembranças que ali entesourava, colocando-as, uma a uma, sobre uma pequena e desalinhada mesa. Havia ali um gato de pelúcia, sujo e completamente corroído pelo tempo, um par de sapatos de bebê, duas bolas de gude —uma azul e outra verde—, uma carteira de estudante de primeiro grau, um velho retrato e, finalmente, o maior dos seus tesouros: uma carta, amarelada e tão antiga, que havia de desdobrá-la com o cuidado de um miniaturista chinês, para evitar que se transformasse irremediavelmente em poeira. Sentada frente à mesa na única cadeira que possuía, Onorina arrumava seus pertences com meticulosidade de relojoeiro: à esquerda, em leve ângulo, os sapatos; à direita, o gato de pelúcia, sentado; no meio, o retrato, e frente a ele, a carteira de estudante; as gudes, ela as colocava em frente aos sapatos, a azul em frente ao esquerdo e a verde em frente ao direito. Depois abria a carta com extraordinária cautela, desdobrando parcimoniosamente as três páginas de que era composta, enquanto um resplendor beatífico iluminava gradualmente seu rosto enrugado. E, então, ela lia em voz alta. Não sabia ler, mas isso pouco importava; de fato, o que para outras pessoas teria representado um obstáculo intransponível, para Onorina não era mais do que um obséquio de Deus ou de alguma outra divindade que, por ventura, ter-se-ia interessado em seu destino, pois lhe permitia receber, a cada dia, novas notícias, fazendo deste rito matinal um momento de ditosa expectativa e quotidianamente renovada alegria.

“Querida mamãe”, começavam todas as cartas, “espero que você esteja bem de saúde e tão bonita como você sempre foi”. “Se você soubesse, meu filho”, pensava, também em voz alta, e continuava sua leitura. Seguia então o relato cativante de toda uma série de aventuras e viagens a terras remotas e desconhecidas, conquistas de belas mulheres, perigos dos quais dificilmente escapava, mostras de habilidade e destreza, de valentia e coragem,

interrompido pelas freqüentes e emotivas interjeições de Onorina, cujo rosto, crispado por momentos pela mais profunda preocupação e angústia, não deixava de transparecer um radiante orgulho materno perante as desatinadas andanças do seu filho. Invariavelmente, as cartas terminavam dizendo:

“Agora estou tentando conseguir uma grana. Logo que eu tiver, estarei de volta a casa, para a gente viver juntos como antes. Por favor, não morra antes de eu voltar. Teu filho, Prudêncio.”

“Como são difíceis os pedidos dos filhos!”, exclamava Onorina em voz alta. “Mas eu prometi e vou cumprir, ainda que eu tenha de agüentar esta vida cem anos.” E duas lágrimas percorriam trabalhosamente os sulcos que os anos haviam gravado no seu rosto outrora belo, enquanto suas mãos cansadas dobravam cuidadosamente a carta e começavam a arrumar novamente seus tesouros no baú.

Às sete horas, regava suas inúmeras plantas e flores, todas elas com nome próprio, e lhes contava as novidades que Prudêncio relatava em sua carta, no caso de alguma delas não ter escutado a leitura em voz alta. Perguntava-lhes também sobre o estado de saúde das suas folhas e ramos, sobre as formigas e outros insetos que, de vez em quando, atormentavam sua plácida existência, provocando uma molesta e pertinaz coccia, e sobre os capulhos que em algumas delas começavam a florescer. Perguntas todas que ela própria respondia, interpretando com infalível certeza o que suas companheiras de solidão lhe diziam com o silente meneio das suas folhas sob o sol.

Às sete e meia, vestia o mesmo vestido azul de todos os dias, remendado infinitamente para burlar os estragos do tempo e para responder às necessidades de um corpo tão dramaticamente transformado através dos anos. Despedia-se então das suas plantas e percorria o caminho desde o quarto onde vivia, construído precariamente com tábua e papelão na varanda de fundo de um antigo sobrado, até a porta que dava para a rua, percurso extremamente perigoso para quem não estivesse habituado a andar por esses lugares, pois tinha de se esquivar daquelas partes do piso que, a qualquer momento, se desmoronariam, carcomidas pelo cupim, o descuido e a miséria, e das

Pro
de C

outras que já haviam caído, deixando pequenos ou grandes buracos, como aquele por onde desapareceu, uns anos atrás, Florisvaldo, o caçula de seu Nelson, transformando-o nessa massa humana que agora mal se mexia em seu canto no quarto e que passava os dias olhando a vida passar pela janela e balbuciando incoerências. Tinha também de se esquivar do pedaço de viga que caiu um tempo atrás, bloqueando parcialmente a porta que levava ao canto onde morava Argemira com seus oito filhos e seis gatos, para depois atravessar o estreito e fedorento corredor que levava à escada de saída, não sem antes passar frente ao único banheiro que servia às sete famílias que ali viviam.

Já na rua, Onorina dirigia-se com seu passo cansado rumo ao Terreiro de Jesus, observando o piso diligentemente para evitar a desagradável experiência de meter o pé num pedaço de excremento humano, seja os que foram produzidos ali mesmo ou os que as empregadas dos hotéis varriam nessa hora das escadas, utilizadas regularmente por todo o tipo de criaturas noturnas para ali se desembaraçarem do peso das suas entranhas.

O Terreiro
nessa hora
resplandecia
com sua
grandeza
colonial.

Alguns bêbados dormiam sob as árvores ao lado da formosa fonte, as lojas começavam aos poucos a abrir as suas portas, e alguns turistas atravessavam a praça rumo ao largo do Pelourinho. Era, quiçá, a hora mais bela do dia, quando tudo estava impregnado de lentidão e silêncio. Mas Onorina nada disso percebia. Ela caminhava no seu próprio mundo, povoado por suas próprias belezas e suas próprias misérias. Caminhava e falava consigo mesma. Não como muitos pensavam, com algum ente invisível, produto da sua imaginação; Onorina falava consigo mesma pois, muitos anos atrás, quando morreu seu marido, quando seu filho partiu, quando a abandonaram aqueles que se diziam amigos, compreendeu que a vida era feita de solidão e que no mundo reinava a incompreensão. Decidiu que tanto fazia falar com os outros ou falar consigo mesma, pois, afinal de contas, o resultado era igual: continuamos vivendo sós e morremos sós; e, pelo menos, falando sozinha, não tinha que agüentar impertinências alheias nem discutir com gente que tivesse opiniões distintas das suas, pois ela nunca discordava de si mesma e, além disso, suas conversas eram bem mais interessantes do que as do resto das pessoas, e não estavam sujeitas ao azar dela se encontrar, ou não, com alguém que pudesse se interessar pelas coisas que, em determinado momento, surgiriam em sua cabeça.

Assim, conversando amenamente em tão prazerosa companhia, entrava na catedral e sentava-se no mesmo banco de sempre, nem muito perto nem muito longe do altar. Dali podia ver claramente a imponente imagem de São Salvador, pousado lá no alto, tão longe do mundo e de suas dores, reluzindo mais esplendoroso e mais radiante que nunca, graças às mãos milagrosas de um magnífico restaurador peruano que por esses rumos havia passado, dotando sem dúvida o já restaurado Cristo de uma maior capacidade ou vontade de escutar as súplicas que Onorina lhe dirigia diariamente há tantos anos, para que lhe devolvesse seu filho, ausente desde que, na terna idade de dezesseis anos, partiu num navio mercante rumo a terras desconhecidas.

Às oito, saía da catedral e dirigia-se, com seu passo lento e alquebrado, à Ladeira da Conceição, a qual descia com extraordinária habilidade, considerando-se o estado desconjuntado da sua triste ossatura. Não usava o elevador, porque assim economizava cinco centavos, mas também porque tinha medo de se sentir emprensada numa lata com tanta gente, como sardinha. Ao passar em frente à igreja de Nossa Senhora da Conceição, persignava-se, mas não entrava para rezar pela volta de Prudêncio, pois não queria perder um minuto para chegar ao porto, negligência que, sem dúvida, tinha algo a ver com a demora do seu filho, pois, como todos sabem, é a ela, a Nossa Senhora da Conceição, e não a São Salvador, a quem se deve rezar por aqueles que partem ao mar, pois

Omessa
Onorina

ela é nada menos do que Iemanjá, deusa das águas, rainha única do destino dos homens no oceano. Alheia a estas sutilezas divinas, Onorina chegava ao porto e lá, sentada junto aos pescadores, observava o mar impassível, durante exatamente duas horas e um quarto. As velas dos barcos lançavam fulgores de brancura e beleza sobre esse fundo de azul impecável, escuro e profundo primeiro, esverdeado ao aparecer a silhueta langorosa da ilha de Itaparica, límpido e transparente ao fim, bem ao longe, lá onde se perde o pensamento e o sonho, lá onde vivem Deus e as outras criaturas celestiais que, segundo se diz, sem que jamais uma observação cuidadosa da vida tenha-o comprovado, guiam os passos solitários do homem no mundo. O forte de São Marcelo languescia na sábia e profunda decadência da velhice, exsudando tempo e história das suas pedras antigas. Homens rudes e suarentos vendiam peixe nos pontos de venda junto à rampa do Mercado Modelo, alguns bêbados discutiam bebendo cerveja numa barraquinha vizinha, e um berimbau se ouvia acompanhando uma velha cantiga: “E me falou meu mano velho, me falou tão tristemente, tou cansado de cantar, este samba entristecente. . .”. Mas, para Onorina, nada disso tinha importância; ela só tinha olhos e ouvidos para procurar no mar algum indício do navio no qual chegaria a qualquer momento Prudêncio. Havia no seu rosto uma expressão de resignada e melancólica expectativa, expressão que só por momentos se quebrava com o fulgor de uma alegria fugaz, inspirada por alguma visão prometedora que só ela via, mas que se dissipava tão rápido quanto havia chegado, deixando no seu lugar o rastro muito tênue de uma amargura inconfessa.

Às dez e meia, compreendendo que não, não seria esse o dia em que voltaria Prudêncio, talvez amanhã, subia a ladeira de volta à sua casa, chegava à Praça da Sé, e desta vez não passava pelo Terreiro; entrava na Rua Três de Maio, virava na Rua da Oração, e subia finalmente as escadas que a levavam até o seu humilde aposento.

Às onze em ponto, Onorina carregava sobre a cabeça o tabuleiro cheio de doces de côco, preparados na noite anterior, e um pequeno banco na mão direita. Saía novamente rumo ao Terreiro onde, sob a sombra de uma árvore luxuriante, acomodava-se para começar a sua faina do dia. Sua árvore estava disposta estrategicamente para ela poder espreitar, ao mesmo tempo, a catedral e a igreja de São Francisco, e a elas mandava freqüentes olhares reprovadores que, claramente, exprimiam um calado e orgulhoso desgosto ante a indiferença tanto de São Salvador quanto de São Francisco, e tanta piedade inspirava o sofrimento calado desse olhar, que não parecia estranho se a qualquer momento um deles, comovido enfim pelas penas de tão inocente criatura, descesse do seu altar para lhe trazer, pessoalmente, pela mão, o seu filho Prudêncio.

Durante as seis horas em que permanecia sob a árvore, interrompendo seu trabalho somente durante meia hora para comer o seu almoço de feijão e farofa no bar da esquina, Onorina vendia praticamente todos os seus doces, apesar de não serem particularmente deleitosos ao paladar, devido aos numerosos descuidos que ocorriam durante sua preparação, resultado das distrações próprias da interminável e fascinante conversa consigo mesma, que se prolongava desde que acordava até ir dormir. Mas era justamente esta conversa que lhe garantia a assiduidade da sua freguesia, a qual comprava seus doces pelo puro prazer de escutar as memoráveis reflexões sobre a vida, a morte, a ordem divina e as inconveniências dos talcos para bebês, sobre os quais lembrava ter ouvido, em algum lugar, que podiam causar cegueira quando não utilizados devidamente. Estas conversas solitárias também lhe causavam, é justo dizê-lo, certas agressões e maldades de moleques sem nada melhor para fazerem do que atormentar uma solitária velha, e que se divertiam zombando dela, jogando-lhe bolas de papel, puxando o seu vestido e fingindo roubar os seus doces. Mas Onorina não se alterava; comentava, consigo mesma, a deplorável decadência dos valores e o desrespeito da juventude, e estas reflexões a conduziam a novas e profundas cogitações sobre os caminhos do destino e as vicissitudes do existir, que a distraíam totalmente dos seus jovens agressores.

Às cinco da tarde, apanhava seu tabuleiro e seu banco e caminhava rumo à mercearia, onde comprava côco e açúcar para os doces do dia seguinte. Depois voltava para casa, preparava sua mercadoria, e às sete estava de volta ao Terreiro, caminhando rumo à igreja de São Francisco. Lá, sentava-se perto do altar, envolta em tão áurea e exuberante profusão de anjos e querubins, que seria impossível imaginar que suas súplicas, tão humildes e tão sinceras, não seriam escutadas e levadas prontamente ao palácio desse grande Senhor que rege o mundo desde seus distantes e inacessíveis confins etéreos, e que Ele não responderia com a rápida e inequívoca determinação com a qual castiga quotidianamente aqueles pecadores que se afastam da Sua lei. Rezava durante três quartos de hora, dirigindo-se alternativamente a Jesus e a São Francisco, ainda que seja possível imaginar que nem um nem outro davam-lhe muita atenção, pois Jesus estava morto e São Francisco muito ocupado tirando-o da cruz.

Às oito, de volta no seu minúsculo mas querido quarto, tirava o vestido, despedia-se das suas plantas, despedia-se de si própria, deitava-se, fechava os olhos, e

A Pro

Onorina

dormia um sono sem sonhos.

Esta vida, com suas penas e suas incertezas, mas não inteiramente desprovida de certos prazeres, poderia ter continuado durante muitos anos mais (até o dia em que os santos lhe trouxessem de volta Prudêncio, ou até o dia em que a Biologia com seus inelutáveis desígnios decidisse negar-lhe a possibilidade de cumprir sua promessa e a levasse com ela rumo à Grande Incógnita, sem antes ter visto seu filho), não fosse porque a Ordem e o Progresso, que até então haviam percorrido todo o Pelourinho, detendo-se no Terreiro de Jesus, decidiram avançar até o bairro de São Dâmaso, libertando, assim, seus habitantes da miséria, ou, para ser mais exato, libertando o resto da população da necessidade de olhar a miséria de tão perto. Chegaram um dia os representantes de um renomado órgão governamental e, esquivando-se corajosamente de vigas caídas e de buracos mortais, informaram os habitantes da infeliz residência de que deviam mudar-se em menos de um mês e que, caso se apresentassem prontamente no escritório de dito órgão, receberiam justa indenização pelo incômodo de ter que perder seu lugar de residência ou trabalho. A Onorina de nada informaram, pois ela não tinha o costume de escutar humano nenhum que não fosse ela própria, e muito menos um desconhecido. Argemira, sua vizinha, explicou-lhe a situação e tentou convencê-la por todos os meios a acompanhá-la para receber sua indenização, mas Onorina nada compreendeu, pois achou absurdo que alguém quisesse pagar pelo miserável quatinho onde morava, e muito menos que alguém teimasse em privar uma inofensiva velha do único lugar onde podia e sabia viver, com suas plantas, seu baú, sua cama, sua mesa, sua cadeira e seus horários. Não foi reclamar seu dinheiro nem procurou outro lugar para morar, nem sequer quando viu os preparativos febris de cada uma das famílias do sobrado e de todo o bairro em geral, convencida de que ninguém a perturbaria e de que a deixariam continuar vivendo em paz no seu diminuto canto sem incomodar ninguém.

nessa

Foi assim que, numa terça feira, às dezessete e vinte, quando voltava do seu dia de trabalho no Terreiro, encontrou um formigueiro de homens que entravam e saíam do sobrado. Incomovível, passou entre eles e subiu vagarosamente as escadas, carregando seu tabuleiro, seu banco e uma sacola com o açúcar e o coco, pensando em voz alta que estava atrasada e que, se não se apressasse, chegaria tarde à bênção das sete; e foi só quando chegou à sua varanda que seu rosto transformou-se com a mais pavorosa expressão de terror. Amélia, a mais querida das suas plantas, um hibisco que naqueles dias começava a florescer, estava destroçada; um tijolo a havia esmagado, suas pétalas, outrora juvenis e esperançosas, jaziam inertes, esparramadas pelo chão, seus talos quebrados, sua vida destruída. E suas outras plantas, Jandira, Edinólia, Valquíria, Cândida, Renata e Fátima (a mais vaidosa). . . todas elas quebradas, pisoteadas, aleijadas pelo descuido dos homens que passavam atropeladamente de um lado para o outro e que, nesse momento, levavam sua cama para jogá-la no terreno baldio, onde se amontoavam os escassos pertences que os antigos moradores deixaram para trás, confundidos com todo o tipo de desperdícios.

— Não! — gritou; e foi só nesse momento que os homens deram-se conta da sua presença.

— Senhora, faça o favor de sair, a senhora não pode ficar aqui — disse o capataz.

Mas Onorina não ouvia nada, via suas plantas esmagadas, sua cama que desaparecia, sua mesa quebrada, as pouquíssimas coisas que possuía, mas que, com tão delicado carinho, cuidava e arrumava e acomodava, para que tudo estivesse no seu devido lugar e tudo gozasse do mesmo cuidado e respeito que é devido a todas as coisas de Deus; e agora estes homens pegavam seus pertences com suas mãos sujas e esmagavam e pisavam tudo, como se nada fosse sagrado, como se nada merecesse respeito, como se nada disso tivesse valor algum, o valor do carinho, do cuidado, do amor, da lembrança. . . da lembrança, e. . . meu Deus! . . não! . . a lembrança. . . seu baú. . . seu baú que não estava!

— Cadê meu baú? Cadê meu baú? — gritava desesperada.

— Que baú, senhora?

O capataz e os outros homens, entre comovidos e

perplexos, interromperam suas tarefas e observavam Onorina que corria de um lado para o outro, procurando seu baú nos lugares mais absurdos, chorando, falando sem parar, dirigindo-se às suas plantas, a Prudêncio, a São Francisco e não se sabia a quem mais, com uma desesperada e interminável torrente de palavras que, ainda que totalmente incompreensíveis, comunicavam com lastimosa nitidez o mais terrível desespero. Uns quiseram chorar, outros quiseram rir, e de fato alguns o fizeram; mas, no fundo, todos sentiram uma indefinível angústia que não era senão o reflexo da mesma impotência humana perante os inclementes e inexplicáveis caprichos do destino.

No entanto, por mais pena que se possa sentir de uma desesperançada criatura, por mais que o coração humano queira se comover pelas aflições alheias, o mundo e a vida continuam, e cada um continua carregando sua própria cruz, cada um cumprindo seu próprio destino, de forma que o capataz não teve mais opção senão a de enxotá-la, conduzindo-a até a rua com a ajuda de dois musculosos e igualmente comovidos trabalhadores.

Pelas ruas errou Onorina sem direção nem propósito, chorando e falando incoerências, pensando que deveria estar preparando os doces para o dia seguinte e lembrando que já não fazia sentido preparar nem pensar em nada, e pensando novamente que não poderia amanhã vender seus doces depois de ler a carta de Prudêncio e deir esperá-lo no porto, e novamente lembrando que já não havia carta, nem gato de pelúcia, nem gudes, nem retrato, nem carteira de estudante, e perguntava-se como ia saber agora onde estava seu filho, o que fazia e quando voltaria, e pensava então em voltar a casa para procurar o baú e preparar seus doces e conversar com suas plantas, mas dava-se conta de que era inútil porque estava perdida, não sabia onde estava, quase nem sabia quem ela era, já não se lembrava mais de quase nada, apenas que já não tinha mais suas plantas nem seu baú nem sua cama. E caminhou e caminhou, e as crianças riam apontando a louca que passava chorando, e as mulheres olhavam sem saber se sentiam desprezo ou terror, quando não indiferença, e os homens fechavam os olhos para não ter de pensar e poder continuar bebendo e rindo e falando e dançando na noite que começava a se agitar com a expectativa de se ouvir Olodum e de se perder no frenético prazer dessa orgia, ao mesmo tempo maravilhosa e sórdida, de música, dança, cerveja e sexo, repetida toda terça-feira depois da bênção de São Francisco, que permitia a todos

esquecerem-se por um momento que havia miséria, dor e tristeza. De tanto chorar, esgotaram-se as lágrimas; e de tanto vagar, foram cansando-se as pernas, até que, já sem saber por que estava tão triste, deitou-se no passeio e dormiu.

Quando acordou, às cinco e meia da manhã, e se deu conta de que não havia sido um pesadelo, compreendeu que já não era ninguém, que havia deixado de existir. Então quis deixar de viver, pois não há nada mais duro do que ter de viver quando já não se é ninguém, quando já não se existe; mas lembrou-se de sua promessa e soube que ainda não podia partir. Foi assim que começou a sobreviver como tantos outros o fazem, dormindo na rua, comendo o pouco que recebia de esmolas. Por um tempo tentou aferrar-se à idéia de que sua vida ainda valia, de que ela ainda existia. Ia à catedral e à igreja e rezava aos santos, ia ao porto à espera de Prudêncio, tentava inventar novos horários e novos afazeres. Mas a apatia e o desespero iam minando lentamente seu espírito, roubando-lhe aos poucos o que ainda lhe restava de dignidade e orgulho. A sujeira, o abandono, a solidão, a perda irremediável da esperança de se ver algum dia num espelho e se dizer que algo ainda ficava belo nesse seu rosto, o desprezo raivoso do povo que a olhava como se não fosse mais do que um estorvo, algo fétido e desagradável que se devia evitar para não se sujar, algo não muito diferente de um excremento no passeio. . . e, pior ainda, sua lenta aceitação disso tudo, o fato de já não se revoltar contra esse desprezo mas, ao contrário, achá-lo normal e perfeitamente justificável, o fato de já não sentir vergonha nem gratidão, nem dor, nem alegria, quando alguém se apiedava dela e dava-lhe uma esmola ou fazia qualquer gesto que reconhecesse sua existência como ser humano, e agora resignava-se com a indolência de um autômato que leva à boca o que recebe na mão, se é que

recebe, e quando não, simplesmente não come. . . tudo isto ia corroendo até a sua última fibra de humanidade, convertendo-a irremediavelmente nesse ser andrajoso e imundo com o olhar perdido no nada, nesse nada que era o reflexo do vazio do seu espírito. . . convertendo-a numa coleção de ossos, carne e imundície aparentemente desabitada de alma. Em pouco menos de um ano, Onorina já não ia à igreja, já não rezava aos santos, já nem sequer conversava consigo mesma e, se saía do lugar no qual havia feito seu novo lar, sob a imensa escultura no antigo local do Mercado Modelo, era para se sentar junto à rampa do porto e observar o mar, o impassível e distante mar, sem pensar, sem desejar, sem sonhar, simplesmente observando, esperando, esperando. . .

Passaram-se meses, anos, não se sabe quantos, pois, para quem vive como Onorina, o tempo não existe, o tempo é um túnel escuro, sem princípio nem fim, sem razão nem motivo, um escuro e perpétuo caminhar sem destino. Passaram-se os anos e já ninguém sabia por que essa velha ainda vivia, essa velha que há tantos anos já não existia. Mas ela sabia. . . ela sabia, porque naquele túnel escuro, sem princípio nem fim, naquele negro e perpétuo vazio, brilhava ainda uma luz diminuta, a luz não de uma esperança, mas de uma promessa.

Foi por isso que um dia, enquanto Onorina mendigava sentada junto à rampa do porto, esse rosto que já não parecia capaz de expressar nenhum sentimento humano, iluminou-se de repente com um resplendor repentino, e seus

olhos recobriram a vida que há tanto tempo os havia abandonado. Um homem e uma mulher onversavam em frente a ela, desfrutando placidamente do encanto embriagante do pôr-do-sol. Onorina os observava com todo o seu ser; e sua mente, desacostumada como estava a qualquer pensamento, debatia-se vertiginosamente com uma pergunta: “É ele ou não é?” E, quanto mais observava e quanto mais pensava, no seu rosto desenhava-se lentamente a marca de uma certeza, de uma esperança, de uma alegria que crescia e crescia e parecia que já não cabia no seu peito; “sim, sim, é ele!”, dizia sua mente enferrujada; e, então, levantou seu braço, seu triste e decrépito braço e, com imensa doçura, puxou a manga do homem que beijava sua amada com tanta ternura.

Virou-se o homem, e no seu rosto não havia ternura. “Ora, senhora! Está me sujando a camisa!” O homem colocou um real na sua mão e partiu apressado puxando sua amada, e Onorina não teve tempo sequer de falar-lhe. Lembrou de repente que já não existia, que não era Onorina, que era somente um monte de ossos, carne e imundície. Observou-o se afastar e então sorriu, enquanto as lágrimas molhavam seus olhos secos de vida. “Voltou”, disse. “E está tão bonito. . . e se vê tão contente com sua esposa tão novinha e tão bela.”

Levantou-se lentamente e voltou com muito trabalho ao seu canto sob a estátua. “Agora já posso morrer”, pensou. E, deitada no chão, fechou os olhos e nunca mais os abriu.



de Onorina

HONDURAS

O próximo passo é tomar o vapor para Londres.
 Onde o cais não conversa.
 O concorde é rápido e entorpecente.
 O mar da calmaria é calmo demais.
 Talvez Nuremberg, Zurique
 Apalaches, Apeninos, Maccu Piccu.
 Manágua seria suicídio.
 Um pequeno hotel de Macapá.
 Quem sabe até tornar à Itaquara.

Não há porto seguro que segure um céu estrelado.
 Eu sei.
 Vou acabar me encontrando comigo numa hora dessas
 Numa esquina de um lugar qualquer.



Saí da festa e fui ao cinematógrafo onde estavam teus olhos.
 Numa pelica de 23 milímetros movimentava-se algo romântico e inocente.
 O filme era em preto e branco.
 Quando tornei, depois, notei que acontecia um jazz band oblíquo.

NOITURNO

O vento sul sopra novamente de algum lugar de mim - sólido.
 Tantas são as partes
 Tantos sou eu.

Vagar por entre folhas secas, desfeitas e caducas que me revestem como lágrimas.
 O outono não é tão cordial quanto setembro
 Como aquela de tez lisa e ardente que me acariciou a face descorada pelo tempo.

Hoje o dia não aconteceu.

- mundo inteiro evaporou e a chuva apagou o que já não havia.

CONSULTA

-Doutor, não adianta.
Eu não vou tomar esses remédios
Não concordo com seu diagnóstico-Doutor, não sou eu quem está doente.

-Não vim aqui para me conhecer
Eu vim para me esquecer

Não, não eu não vou tomar isso!
Escute, só vim aqui para lhe dizer que minha cura está em minhas mãos
Meu caso ainda é desconhecido

Agora, se o senhor me der licença
Vou me retirar
Tenho um compromisso inadiável .
Passe bem.

AUTOESTRADA

Sobre o viaduto que separa e ata os lados
Andam meus sapatos - vendados e dormentes.
A iluminação dos lampiões a gás é baça e casmurra.
E a bela Professora de psicologia já é casada.

Lá embaixo o tráfego é tumultuoso
Automóveis indiferentes riscam a auto-estrada.

Sob tudo o abismo.
Sobretudo o abismo.

AMBULATÓRIO

- E então Doutor, é algo muito grave ?
- Absolutamente Narlan, seu exame foi negativo.
- Eu não tenho nada ?
- Nada que esse anti-ácido aqui não possa resolver.
- Você tem uma longa vida pela frente !

- Fica. Por favor, fica. Ei... olha pra mim: sou um homem cansado, tão velho e cansado me acho que fico a lembrar coisas pequenas. Teu hálito na madrugada... sabonetes cheios de pêlos... tampas perdidas de xampus... ânsias que me faziam engolir dúzias de analgésicos. Teu país e teus costumes. E tantos detalhes de sobrados, de tapetes, de largos, de noites, que não mais sei se são tuas, mostradas por tua verdade que acasalo, ou se de repente eu mesmo vi, tonto que ando pelas ruas nesse mundo de buracos... que me espantam... buracos que... por que diabo estou rindo? Não, não, olha, não é nada engraçado, tenho pavor de buracos públicos. Tenho os medos mais absurdos do mundo, e eles apenas significam que na verdade eu já não tenho medos, mas descargas. Uma tensão que sobe, dói, me impede de dormir seis horas de sono seguidas, me faz andar nos ladrilhos desprotegido, contrair vírus noturnos, amanhecer tossindo. Fica, evita essa enxaqueca pra mim. Eu fumo tanto, bebo tanto, como nada, se você não está aqui pra brigar comigo, pra implicar com o que faço, o que desfaço, o que esqueço, pra estabelecer horários superiores aos meus tão naturais. Você é tão disciplina, amor, tão lembra-tudo, faz-tudo e... sei lá, esse seu jeito de andar arrastando minúcias pela semana, o que precisa de conserto imediato, o que tem que ser jogado fora por culpa minha. Eu não me importo, nunca me importei, só preciso que fique aqui no meu país, falando minha língua, saindo comigo e com meus amigos, os quais gostaria que fossem seus também... sabe o que eles dizem? Dizem que você é a pessoa certa pra mim, dizem que você fala português direitinho, que eu enfim tomei jeito de gente, que você é muito bonito... é sério, por que você está rindo? Você é bonito pra cacete, porra! Olha, demorei a acreditar que aquele olhar atravessando o néon e o barulho daquele raio de boate, aquele olhar que achei de repente tão puro, fosse destinado a mim, um cara desmilinguado como eu, escondido atrás de copos de uísque, barba, óculos e camisa de mangas compridas, escura. Um cara bonito, pele limpinha, gostoso assim, eu disse, não olharia pra mim, e os meninos: "é pra você sim! Olha lá, olhou de novo, tá te encarando!" Meu Deus, eu pedia outro uísque, "gente, de onde ele saiu, não me enlouqueçam!" Perguntava, perguntei a todo mundo, amigos, conhecidos ou não, quem era, se era novo por ali, quem podia me apresentar. Veja, até ali, naquela porcaria de lugar onde todo mundo se pega e se acha no direito de avançar, eu tinha pudores de uma

abordagem direta. Disseram: "conheço, acho que já o vi na praia" Que praia, que praia, quando, com quem? Ele é tão jovem, era o que eu pensava, você é tão jovem, amor... Aí alguém me perguntou se eu tinha gostado de você, que podia nos apresentar, "gostei, ô, se gostei", me movimentava lento e sabia que tinha que ser rápido no meio daquele monte de pernas grossas escondidas em calças jeans... Não tenho certeza de quem puxou minha camisa e disse "ele é gringo", "gringo?", eu devo ter gritado de volta. "É, norte-americano", sopraram outra vez, juro que não tô fazendo cena, eu sinto tremor até agora, sabia? Nossas mãos se tocando, amor, eu te convidando pra beber alguma coisa, "não bebo", você respondeu, "americano de onde?", te perguntei, "de Phoenix, mas moro em San Francisco", "não diga, eu adoro San Francisco?" "Oh, verdade?" "*really, really, my love*", as pessoas nos empurravam pedindo licença, "estamos impedindo a passagem de quem vai pra pista de dança", você gritou, "você dança?", perguntei, nossa, eu perguntei na hora exata em que trocavam de música e de ritmo, o copo pesando na mão: "dança comigo?"... Ah, Johnny, você disse *yes, yeah, ok*, que porra mesmo você me disse? "sim, danço", minhas mãos não se contentavam em apertar tua cintura, queriam te despir logo, em qualquer lugar, naquela noite de surpresas que você me reservou, tua voz em inglês dizendo que eu era o primeiro a te penetrar de verdade. Eu não queria acreditar que você só tinha tido até ali amores orais. "Primeiro-primeirinho?", eu caminhava depois no corredor, na sala, na varanda, na cozinha, enquanto você dormia, "o primeiro? Será possível? Com toda aquela suposta evolução sexual do mundo norte-americano?", caminhava jogando fumaça fora, não acreditava que tinha conseguido te trazer pra minha casa, não acreditava nas palavras que dissemos de joelhos na cama, olho no olho, coisas fortes que não se diz na primeira vez, "quero ficar contigo além dessa noite, todas as noites da minha vida, envelhecer do teu lado"... Até hoje isso me entontece, sabia? Pode dizer que é vaidade... bobeira ou romantismo barato... não importa, fiz parte do teu segredo, eu te conduzi a noite inteira até que, exaustos, nos mordemos na boca e você adormeceu... se você não ficar o que será do meu peito sem este segredo? Repito que sou um homem cansado, 48 anos velhos, velhos. Já não tenho muito pra estragar, veias fodidas de heroína, fígado fodido de álcool e enlatados, narinas fodidas de pó, cigarro, São Paulo-Rio, Rio-São Paulo... Te contei

que, às vezes, meu pulmão esquerdo parece abafado? Eu digo esquerdo mas pode ser o direito também, ou ambos, algo que sufoca na altura do coração, que espalha, pode ser o rim, sei lá, uma dor comprimida, complicada, enchendo todo esse lado aqui, entende? Eu diria que tem poeira correndo junto com o sangue pelo corpo todo, e quando chega aqui, justamente nessa passagem, uma corrente maior de oxigênio talvez... ou de gás carbônico... O que é que há? Não faz essa cara não, estou dizendo porque sinto, se você ficar eu prometo fazer um monte de exames... O.k.? Parar de fumar, correr contigo de manhã cedo, mudar a alimentação... Não é por chantagem não, é que se você for embora pra mim tanto faz o rim, o coração, o ar, o pulmão esquerdo, o direito, que doam até a morte, que se fodam... eu pouco me importo, Johnny, pouco me importo... Bom, pelo menos é uma dor pra me tirar dos lençóis frios... né? O que foi? Por que esse balançar triste de cabeça? É pra mim que faz essa negação? Ah, Johnny, Johnny... vem cá um pouquinho, vem... só pra eu te sentir mais uma vez comigo... assim... Adianta pedir no teu ouvidinho assim, bem... hummm... de leve... beijando assim... cara, que cheiro gostoso você tem aqui... hein! Te pedir pra ficar ... Adianta? Fica, vá... vamos mudar a decoração da casa, eu compro tudo que você achar bonito, tudinho, vamos mudar de apartamento, de rua, de bairro, de cidade... 'cê quer? Vamos comprar uma casa à beira mar, com varanda e cachorros no quintal? Hein, amor? Fica, me ajuda a criar minha filha, se você a visse agora dormindo lá no quarto lilás dela, sonhando com bonecas, tão alheia a desgraça que está acontecendo com o pai dela... venha comigo um instante, Johnny, vem ver... não, não vamos acordá-la, não se preocupe, só quero que você veja ela dormir, como ela dorme tranqüila, segura de que amanhã eu vou levá-la de volta pra casa de sua mãe, onde ela vai passar a semana, brincando e estudando, estudando e brincando, até chegar o sábado e de novo eu ir buscá-la e... jamais imaginaria que no próximo fim de semana o pai dela vai estar fora de órbita, drogado, embriagado, caído em algum quarto de hotel com algum desconhecido, ou aqui mesmo num estado lamentável, sem atender telefonemas, sem comer, sem dormir, só esperando e torcendo pra que você se arrependa e volte e arrebente a porta da rua e... você tem coragem de abandonar o pai dessa criança, Johnny, de nos fazer tanto mal assim? Não tô dramatizando, tô falando sério, fica,

pelo amor de Deus ou de qualquer outra porra que exista nesse mundo e você considere e acredite, fica! Quando eu terminar esse maldito filme, a gente tira férias... Você escolhe: campo, montanha, mar, neve... onde você quiser... Eu vou estar tão cansado que, sabe?, tanto faz, tanto faz... Três anos com esse projeto de filmagem na cabeça... Três anos de um lado pro outro atrás da materialização dele... Deus, como estou cansado... Só penso em terminar, terminar, terminar... Olhe, vou te contar uma coisa, quando eu ficar mais velho um pouco, daqui a alguns anos, vai ser impossível acalantar ilusões neste lugar, percebe? Eu vou embora daqui, vamos os dois embora, amor, minha filha já vai estar crescida mesmo, ocupando-se com os seus próprios filhos, aí então *bye, bye* pras histórias de relacionamentos que na minha cabeça ainda valem a pena, *bye, bye* pras idéias de tomadas e diálogos... tá ficando tudo velho e repetitivo mesmo, há séculos que está, mas eu insisto, insisto, que mais hei de fazer nesta vida? Nada, nada, *bye, bye* pra política, pra literatura, pra música brasileira... A gente pode ir pro teu país, falar tua língua e viver perto de sua gente... sim, eu sei, sua gente não existe, você vivia só há muito tempo, tudo bem, tudo bem, mas sei lá, deve ter alguém, não? Um primo, um amigo... Hã? A gente compra um sítio, 'cê não gosta de sítio? Então, nós dois, só nós dois... Plantaremos frutas, plantaremos alface, lá na tua cidade dá alface? O que é que se planta por lá? No campo... vamos viver no campo, que nem aqueles ripies já esgotados, que simplesmente cortam a urbanidade de uma vez por todas de suas vidas... quantas vezes você me disse que adorava a paz dos campos, o silêncio, o frescor? E eu nunca estava disposto, nunca, de um lado pro outro soprando fumaça, Rio-São Paulo, São Paulo-Rio, telefonemas, papéis, dinheiro, jornais, festivais, aviões, carros, carros, referências, livros... livros... adaptações, cinemas, cinemas... não quero mais, eu te juro, cansei, já faz tempo, venho me sentindo cansado não é de hoje... É só o tempo de terminar o último filme, amor... É, o último mesmo... Depois vamos pra sua terra... falar tua língua... Não se preocupe que eu não vou tentar uma de cineasta na tua América unida não, o único lugar que precisa dos meus filmes é este país desgraçado onde ninguém dá a mínima pra cinema nacional... Nós vamos viver bem, você sabe que alguma grana a gente tem, sou um cara de sorte, afinal, você também é, eu falo legal a tua língua, então não vai ter problema algum, sei tudo sobre como se virar

fora do Brasil, já me virei tantas e tantas vezes, você nem era nascido ainda... Então, você fica ? Olha, vou fazer uma montagem de Nova Iorque nesse meu filme... pra você... Nova Iorque amanhecendo, Nova Iorque anoitecendo, vista pelo alto, por terra, por janelas de carros velozes, *New York, New York*... ponho aquele cantor brasileiro que você mais gosta pra cantar no meio... eu tenho um amigo que conhece ele, sabia? É, já foram amantes e tudo... ou você prefere na gravação original ? Quem sabe, quem sabe... você está tão mudo... detesto que fique assim... me abraça, fala alguma coisa, vou colocar São Francisco... filme você andando na penumbra em São Francisco... se você quiser, vamos pra lá amanhã mesmo filmar, não tem problema, eu dou um jeito, sempre dei um jeito de conseguir todas as cidades ideais... faço qualquer coisa por você, pra te agradar... hein, Johnny, diz que quer, vá... Já me viu chorar antes? Pois olhe, olhe pra mim... amor, me sinto tão fracassado... duvido que você tenha coragem de separar tuas roupas das minhas... eu pus meu nome e o seu em todos os livros, que nem adolescente babaca, e não pus o "e" ligando-os não, pus *and*... é, *and*, que babaca! Nossa, é o fim, né? Quando me apaixono sou tão idiota, tão idiota... Não sei falar engasgado assim, é difícil... Você deve estar pensando que choro pra te convencer, que sou um filho da puta sujo, chantagista, baixo, mas eu sou mesmo, sou, não me importo, nunca me importei... Vem cá, deixa eu te mostrar uma coisa: tá vendo essa foto aqui na minha carteira? Ando com tua foto o tempo todo, apresento você às mais diferentes pessoas, "meu companheiro, meu namorado, meu menino", é, sempre que perguntam se sou solteiro, etc., etc., e aqui, atrás da tua foto, sabe o que guardo ? A letra daquela música que você cantou uma vez pra mim, lembra? Naquele dia difícil só tua voz poderia cantá-la no meu ouvido. Sempre que a escuto, os acontecimentos daquele dia me voltam inteiros: meu pai morrendo no corredor de um hospital, dois dias depois de minha mãe também ter partido; o choro dos vizinhos, dos irmãos, dos parentes, dos netos, tinindo, tinindo... só eu não conseguia chorar, nem comer, nem dormir; a cabeça formigando, você pedindo pra eu relaxar... mas como? Não podia, não tinha condição nenhuma. Então você veio, acariciou meu peito, os braços, as mãos, pressionava na testa, entrava com os dedos pelos cabelos, lentos, calmos, companheiros... só seus dedos poderiam, sabe?, correr tão vagarosos pelo

pESCOÇO, ombros, peito, abdômen, até a planta dos pés, e depois, na volta, descansarem úmidos sobre meus quadris, ao mesmo tempo em que você aproximava sua testa à minha e escorregando um pouco os lábios pro lado esquerdo do meu rosto, buscando meu ouvido, começava a cantar "Stand By Me" todinha e mais de uma vez, e você canta tão legal, Johnny! Sério, sério, não faça essa cara irônica, você canta superbem! Só mesmo sua voz foi capaz de me trazer de volta daquele estado perturbador, eu já não conseguia ver os objetos, os móveis, as ruas, em seus lugares fixos, encaixados, sem que fosse imediatamente tomado por uma vertigem, uma sensação ruim de que tudo estava se movendo, ia despencar em minha cabeça, me achatar contra a terra, entende? Não, você é difícil, você não acredita, pensa que estou dramatizando pra te impressionar... E estou, estou, não nego que esteja, o que você quer que eu faça? Que sente e aceite numa boa te perder? Não, você não vai embora, não vai passar por aquela porta enquanto eu estiver vivo, não vai... Olha pra mim: tá vendo esse suor frio na minha cara? Suor de quem já não se sente capaz de continuar um segundo a mais nesse duelo... Sim, porque está virando um campo de forças isto aqui, sempre foi, aliás, sempre foi... mas antes havia mais carinho e dissimulação... Dissimular às vezes é bom, eu penso, faz as pessoas estarem mais próximas sem tantas rugas... Enfim, estou cansado... Que queres que eu faça pra que fiques comigo? Hein, amor? As noites que passamos separados daquela outra vez que fostes embora foram tão ruins... podres, podres, um retrocesso. Antes de você era mais fácil suportar as noites insones, noites de choro contido - porque não sei chorar, a doença de macho, sabe? Passa de avô pra pai, de pai pra filho, de filho pra neto -, ah, são noites suprimíveis que nunca passam, e eu, impaciente, me desgraço por aí atrás de qualquer diversão, preenchimentos, fuga, sexo com desconhecidos, meninos pagos, gozos rápidos, sexo com camisinha, oh, Johnny, você não faz idéia de como odeio camisinha! Odeio-odeio-odeio-odeio! Com você é tão diferente, tão morno, tão certo, tão sem máscaras! Mesmo quando invoca que estou te traindo e exige exames e o uso maldito de preservativos, a forma como você exige, como coloca essas coisas entre nós é tão ímpar que em vez de me irritar só me apressa mais a realizar os tais exames, a te provar que estás errado, não te traio, não tens nada a evitar de mim... Sempre tive sonhos bons depois que nos amamos... Uma vez

teve aquele dos campos de trigos imensos, infinitos, campos de um amarelinho nascente que dava gosto de ver. Ficavam balançando, os campos, o amarelo, até o céu escurecer e encobri-los de negro... Não acontecia nada no sonho. Só isso. Tão bacana sonhar assim... e temos tanta vida pra dividir ainda, Johnny... Por que diabo você não fica aqui comigo? Disse outro dia que eu era teu melhor amigo e agora quer ir embora... é assim que trata seu melhor amigo? Poxa, falta tanto filme pra gente ver junto... fiz uma lista na semana passada, anotei uns que tenho certeza: você nem era nascido quando foram lançados! O que é que você pensa afinal que vai fazer longe de mim? Amor, não vivemos quase nada, dez anos não são nada quando se pode envelhecer juntos... Você não quer mais envelhecer comigo? Ah, não pensa em velhice por agora... Está certo, está muito certinho, você é mesmo muito jovem, mas não será sempre assim, ouviu? Você precisa saber que uma hora qualquer, quando se acende calmamente um cigarro e então de súbito este lhe cai das mãos e ao abaixar-se pra pegá-lo, você se surpreende com um ataque prolongado de tosse, com a lentidão do seu corpo ao se levantar outra vez, e, levantando-se cada momento mais lento, você se depara e tem que começar, imediatamente, a entender essa mecânica estranha, deslustrificada, de um corpo que antes te servia tão bem e com ele, somente com ele, te cabe então continuar a viver... Sim, eu sei que você está longe desta fase, a última das fases, afinal você nem fuma, teu corpo é de uma agilidade incrível, né? Só que não importa, isso não faz a menor diferença, não tem uma idade certa pra todos, é muito particular, entendeu? De repente vem à tona... ou é a consciência desta fase que é repentina? Não sei, não sei, na verdade estou tentando tomar teu tempo de todas as formas possíveis: te amedrontando, antecipando tua velhice, te chantageando com a minha, enfim... jogo sujo, claro, alguém pode saber o que é jogar limpo quando tudo que mais se deseja na vida está te abandonando? Impossível, impossível... E não venha me dizer que não estou te atingindo pois já te peguei várias vezes cismado com o espelho. É, com o espelho, sim...Pensas que não te observo? O tempo todo estou de olhos abertos em você. Pensas que durmo, que vejo televisão, que ouço música, que escrevo ou me preocupo com meu filme? Quá! Nunca estou pensando ou fazendo nada em que você não esteja previamente inserido, nunca! Eu te enquadro em qualquer canto desta casa, é um olho

cá, no que faço, e outro lá, por onde te movimentas. Teu entra e sai, teus muxoxos, teus pormenores corriqueiros... Fica comigo, o que farei quando não puder no fim do dia te apertar entre os braços assim... assim... Olha que merda, já estou lacrimejando de novo, fica, meu amor, nunca pude viver um querer desta forma, deixá-lo distender-se por si mesmo, me afogar num beijo como em ti me afogo e esquecer toda a sede que tive desde menino de beijos que jamais vinham em minha direção... Ah, sei o que estás a pensar: tudo clichê barato que ele aprende com esses romancezinhos que abarrotam nossas estantes, e é, é mesmo, mas que importa? Estou te implorando pra ficar, fica comigo... Olha, às vezes, quando abro a primeira gaveta do nosso armário, penso com ternura naquela vez em que lemos juntos *A linguagem perdida*** e você me chamou atenção pra idéia de felicidade daquele personagem, felicidade que teria seu ápice quando ele, o Phillip, pudesse ver suas cuecas e as do amante guardadas juntas, misturadas a ponto de não poderem ser reconhecidas. Você então disse com orgulho: entre nós isso é tão natural. Sim, Johnny, tão natural que quando abro essa gaveta preciso pensar direito e separar: não, essas menores são do Johnny, as minhas são aquelas ali...Preciso medi-las com os olhos já que as cores e modelos são idênticos, porque é sempre você quem escolhe e eu gosto de suas preferências, de suas escolhas... temos tudo isso, amor, e você quer jogar fora! Por quê? Por que, Johnny, uma maldade dessas vai levar séculos e séculos pra se dissipar... Não faça isso com tudo que vivemos e ainda podemos viver juntos, por favor, não faça... O que é, está chorando? O que foi? Por que esconde o rosto assim no meu peito? Pra que eu não te veja chorar? Bem...mas, se te escondes assim tão agarrado a mim é porque vais ficar, não é? Está arrependido, vai desfazer as malas e ficar? Deixa eu te olhar um pouquinho nos olhos, só um pouquinho... Estou raciocinando certo? Esse balançar de cabeça quer dizer um sim, é isso? Você vai ficar comigo? Ah, eu sabia, amor, eu sabia...!

(*) São Marcos, 9, 40.

(**) "A linguagem perdida": David Leavitt

Fevereiro

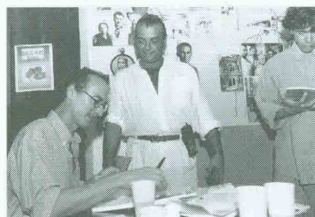
A peça **As Bacantes**, de José Celso Martinez, cumpriu temporada no Museu de Arte Moderna da Bahia (Solar do Unhão), de 28 de fevereiro a 2 de março.

Março

No dia 17 de março, a Fundação Casa de Jorge Amado inaugurou a exposição permanente **O Universo de Jorge Amado**, uma síntese da vida e da obra do escritor baiano, comemorativa dos 10 anos da casa. Nos dias 19, 21, 24 e 31, respectivamente, lançaram livros na Fundação: Gutemberg Cruz (**Feras do Humor Balano**), grupo Quilombhoje, de São Paulo (**Cadernos Negros** - volume 19 da coletânea de poemas de escritores afro-brasileiros), Cid Seixas (**O Lugar da Linguagem na Teoria Freudiana** - série Ensaio da coleção Casa de Palavras) e Instituto Moreira Salles (**Cadernos Literários - Jorge Amado**). Também no dia 24, foi lançado o número 34 da revista **Exu**.

Abril

Dez Anos da Fundação Casa de Jorge Amado foi o título da palestra feita pela diretora da Fundação Casa de Jorge Amado, Myriam Fraga, no dia 10, na Academia de Letras da Bahia. Mais uma edição do projeto **Com a Palavra o Escritor** aconteceu no dia 11, no auditório da Biblioteca Central da UFBA. Desta vez, com José Carlos Capinan, apresentado pelo poeta e jornalista Florisvaldo Mattos.



Maio

O projeto **Com a Palavra o Escritor**, levou ao auditório da Biblioteca Central a dramaturga Cleise Mendes no dia 16. O diretor teatral Paulo Dourado respondeu pela apresentação. No dia 26,

a Fundação Casa de Jorge Amado, em parceria com o Museu Carlos Costa Pinto, realizou mais uma edição do projeto **Saraus da Vitória**, na sede do museu, tendo como destaque o "Quarteto 2 a 2".

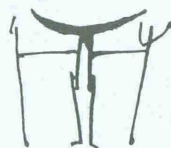
Junho

O escritor Antônio Torres veio a Salvador lançar o livro **O Cachorro e o lobo** (Editora Record), na Fundação Casa de Jorge Amado, no dia 12. No



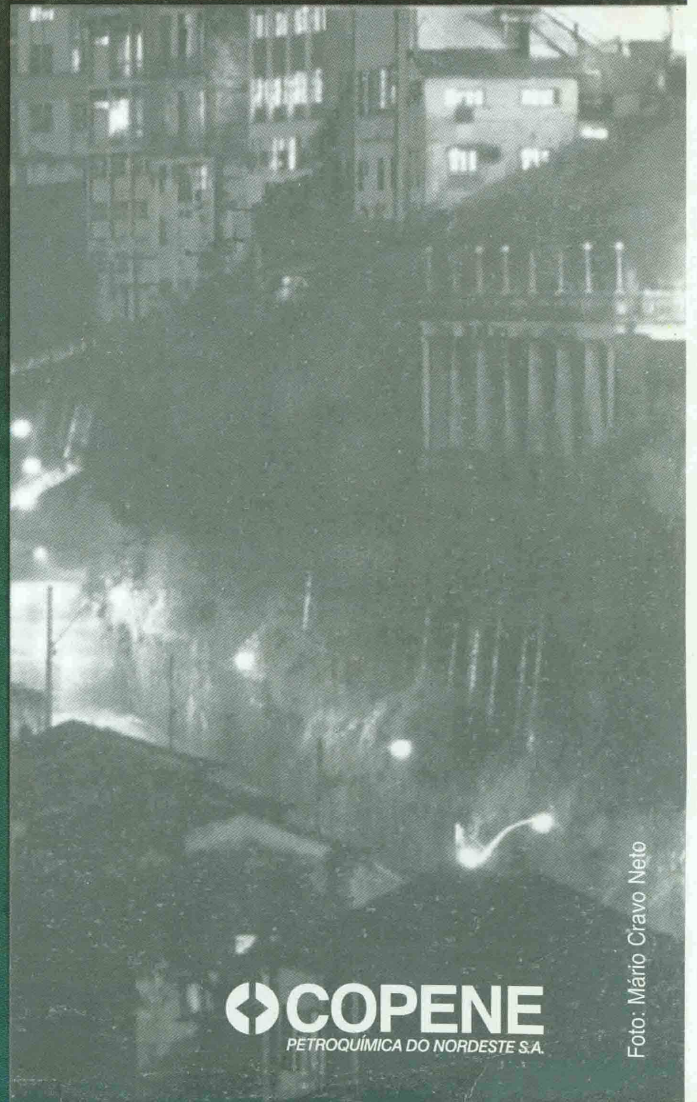
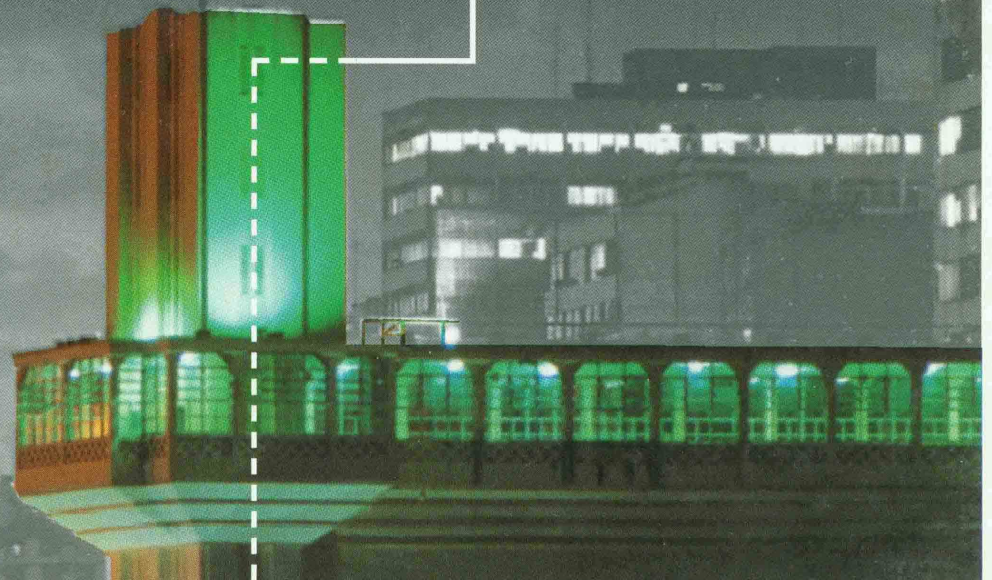
dia 13, participou do projeto **Com a Palavra o Escritor**, no auditório da Biblioteca Central da UFBA, tendo como apresentador o escritor Ildásio Tavares. De 16 a 18, a Fundação promoveu o curso **Aspectos da História da Igreja na Bahia e no Brasil**, comemorando os 300 e os 400 anos de morte, respectivamente, do Padre Vieira e do Padre José de Anchieta. A palestra, no Museu Carlos Costa Pinto, ficou a cargo do professor e teólogo Antonio

Luiz Porto e Albuquerque. Dia 30 **Saraus da Vitória**, no Museu Carlos Costa Pinto, tendo como atração o "Quinteto Nau Catarineta".



A Fundação Casa de Jorge Amado é uma entidade privada sem fins lucrativos, considerada de utilidade pública por decreto federal n. 98619, de 19/09/89; estadual n. 4802, de 30/08/88, e municipal n. 4021/89, de 09/09/89. Através do convênio n. 015/96, com a Fundação Cultural do Estado/Secretaria da Cultura e Turismo recebe subsídios, para sua manutenção, do Governo do Estado da Bahia.

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.

Foto: Mário Cravo Neto



Bradesco Dia e Noite. O Banco que você não tem hora para usar.

Auto-Atendimento
Bradesco Dia e Noite.

ISO 9002

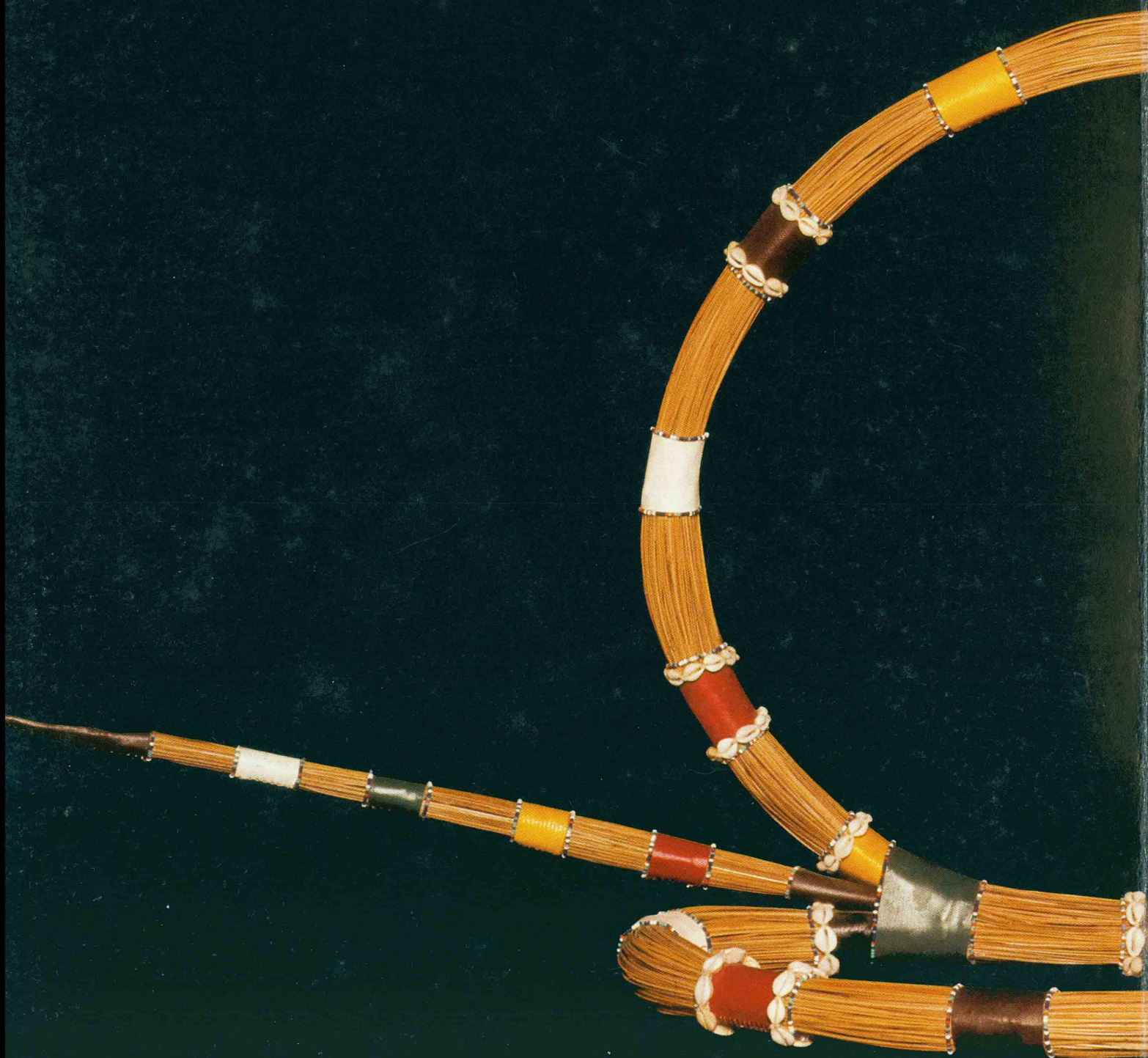
A Rede Bradesco Dia e Noite tem mais de 14.600 equipamentos de Auto-Atendimento, dos quais mais de 2.900 funcionam dia e noite, ininterruptamente, inclusive nos finais de semana e feriados. A qualquer hora, com o Cartão Bradesco Instantâneo você realiza, instantaneamente, retiradas*, depósitos, consultas de saldos*, retira extratos de conta corrente e poupança, faz pagamentos de contas, pedido de talão de cheques, transferências de valores*, saques com o Cartão Funcionário Viajante, cancelamento de cartão, movimenta investimentos (das 8h às 20h, em dias úteis), faz saques emergenciais com os Cartões de Crédito Bradesco. E até retira talão de cheques nos Terminais de Cheque Expresso. Com o Bradesco Dia e Noite você vai ao Banco mesmo depois que os Bancos fecham. Essa é apenas uma das vantagens do Cliente Bradesco. Se você ainda não é cliente, venha conhecer as outras e abra uma conta com a gente.

* Serviços disponíveis também para o Cartão Bradesco de Pagamento Instantâneo de Benefício do INSS.

Bradesco. Cada vez mais Serviços. Cada vez mais Banco.



BRADESCO



EJO LORUN II
Nervura de palmeira, couro, búzios, sementes
h 65cm



Fundação
Casa de Jorge Amado

Mestre Didi é um sacerdote-artista.

Exprime, através da criação estética, uma arraigada intimidade com seu universo existencial, onde ancestralidade e visão de mundo africanos se fundem com sua experiência de vida baiana. Completamente integrado ao universo nagô de origem *yorubana*, revela em suas obras uma inspiração mítica, formal, material. A linguagem nagô com a qual se expressa é o discurso sobre a experiência do sagrado, que se manifesta por meio de uma simbologia formal de caráter estético.

Mestre Didi executa objetos rituais desde a infância e a adolescência. Desde pequeno aprendeu também, com os mais antigos, a compreender e manipular materiais e formas, objetos e emblemas que presentificam as entidades sagradas. De antiga linhagem *ketu*, foi iniciado no culto do orixá *Obaluaiyê* que juntamente com os orixá *Nanã* e *Oxunmaré* constituem o panteão da Terra, inspiração maior de sua obra. Como *Assogbá* confirmado pela famosa *Iyalorixá* Aninha, foi preparado para a função e incumbido da responsabilidade de dar continuidade à tradição herdada da casa de *Obaluaiyê*. Como sacerdote foi encarregado de executar e sacralizar todos os emblemas rituais de seu culto, preservando assim esse fundamental traço africano. As obras de Mestre Didi estão marcadas por uma profunda consciência - incorporada quase que geneticamente - da relação do homem com a Terra.

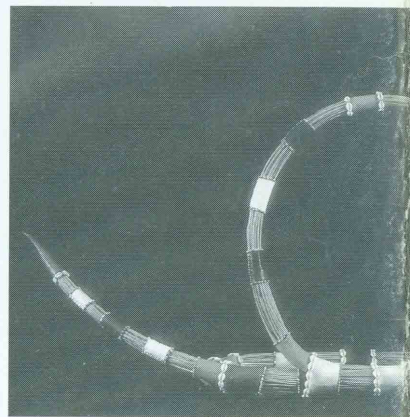
Mestre Didi carrega a experiência, o hálito, a respiração dos mais antigos aos mais novos, de geração em geração, convertendo sua história pessoal nessa capacidade de transcender. Ele veicula *intencionalmente*, para além de sua própria vida, a energia mítica do sacerdote-artista. Sua obra transmite um sentido de *atemporalidade*, pois expressa a anterioridade de origem somada ao vital impulso de constante regeneração. Integrado medularmente ao universo nagô africano-brasileiro - que mamou dos peitos das mães africanas - cresceu e se aprofundou, através de sucessivas iniciações, nos mistérios transcendentais da vida e da morte, nos segredos das identificações com os espíritos ancestrais - os *Egun* - e com as entidades sagradas - os *orixá*.

O místico, assim como o artista, é um iniciado. Aprende a manejar seu especial aparato sensitivo, o que lhe permite ser o coletor mais receptivo e original de uma comunidade. Mestre Didi é porta-voz orgânico de sua tradição. Para além do formal, expressa o significado, o *sentido* dos elementos estáveis de sua herança milenar. Mestre Didi, o *sacerdote*, aprendeu e introjectou a visão de mundo nagô 'desde dentro' de sua comunidade, a nível consciente e inconsciente.

Publicando desde 1946, **Yorubá tal qual se fala**, dicionário e vocabulário Yorubá-Português, teve entre outras obras, em 1961, com prefácio de Jorge Amado e ilustrações

de Carybé, **Contos negros da Bahia**. Um ano depois com notas de Roger Bastide publica **Axé Opó Afonjá**, e em 1963, **Contos de Nagô**. Em 1966, o livro-objeto **Porque Oxalá use Ekodidé**, com ilustrações de Lênio Braga. Em 1971 publica **Eshu Bara Laroyé: a comparative study**, Institute of African Studies, Universidade de Ibadan, Nigéria. Em 1981, **Contos de Mestre Didi**, pela Editora Codecri, Rio de Janeiro. Em 1987, **Xangô, el guerrero conquistador e otros cuentos da Bahia**, Buenos Aires, Argentina. Em coautoria com Juana Elbein dos Santos publicou: 1967, **West African rituals and sacred art in Brazil**, editado pelo Institute of African Stud-

ies, da Universidade de Ibadan, Nigéria. Em 1969, **Ancestor worship in Bahia: the egun cult**, editado pelo Journal des Americanistes, no LVIII Encontro das Sociétés des Americanistes, Paris, França. Em 1973, editado pelo Centre National de recherche Scientifique, Paris, França, **Eshu Bara: principle of individual life in the nago sistem**, na coletânea **La notion de personne en Afrique Noire**. Em 1977, **religião e culture negra da Africa na América Latina**, na coletânea **Africa na América Latina**, editada pela Unesco e pela Siglo XXI. Em 1985, **The Nago Culture in Brazil: memory and continuity**, na coletânea **African Studies**, Unesco, Paris.



EJO-LORUM

O signo, o signal o significado oculto desses búzios dessas fibras macias dessa palha em que se oculta o ferro, a maravalha, o sopro final, a língua bífida e a cauda.

O infinito contido nesses laços.

Myriam Fraga

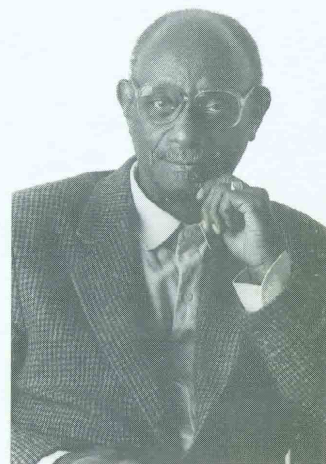
Ao mesmo tempo, Mestre Didi, o *artista*, através de elaborações próprias, abstrai dessa experiência iniciática os significantes simbólicos para transformá-los, 'para fora', em configurações estéticas. O resultado dessa dinâmica pessoal sobrepassa o plano litúrgico, redramatizando sua herança através do próprio imaginário.

As esculturas de Mestre Didi revestem-se de total *liberdade* face às expressões estéticas da civilização ocidental. Essa liberdade lhe permite desenvolver, a partir de emblemas rituais, um amplo universo mítico de criações que, sem ser propriamente de inserção ritual, continua carregado desse mundo espiritual e mítico, recriando a cosmogonia e a teofania de tempos pré-líticos. É o conjunto de sua obra que nos leva a refletir e a destacar sua *originalidade* estética, de inspirada criatividade. Mestre Didi formaliza suas idéias com sensibilidade própria e conduz com expressividade o caráter emocional do complexo africano-brasileiro, permeando-o com os aspectos singulares de sua vivência individual.

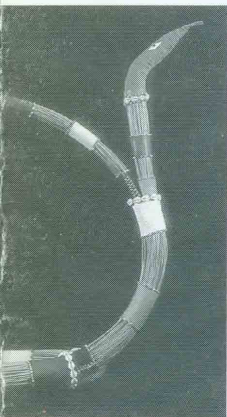
A aproximação às obras de Mestre Didi se realiza em dois níveis: *o manifesto* - *significante e ethos* - em que a escultura pode ser analisada como forma estética em si, como signo de comunicação comunitária, como elo de comunicação entre o artista e o observador, e o nível *latente*, condutor dos conteúdos abstratos que participam dos mistérios litúrgicos, veiculando elaborações inconscientes onde são sublimadas as fantasias básicas da herança cultural milenar e as do próprio criador. Vale destacar que a comunicação estética, o prazer e a emoção de gozar o belo, não precisam de antecedentes interpretativos, mesmo que aspectos vinculados às latências de obras pouco familiares escapem ao observador. A emoção é transmitida mesmo desconhecendo-se os significados subjacentes. O observador se sente participante de uma poética ancestral atualizada.

Inspirando-se livremente na simbologia do sagrado inicial de seu povo, suas concepções estéticas projetam com singular sensibilidade e minuciosa técnica a profundidade mística, a tradição e a contemporaneidade da existencial criatividade do sacerdote-artista. As obras de Deoscoredes Maximiliano dos Santos - Mestre Didi - inscrevendo-se na vertente mitológica das artes, projetam uma energia poética de caráter *universal*. Precisamente pela total independência e originalidade, sua obra se insere em uma *arte de vanguarda*.

Juana Elbein dos Santos
Setembro, 1996.



* Este texto extrai e reitera alguns pontos fundamentais do ensaio *Mestre Didi: tradição e contemporaneidade*, que apresenta a obra do artista na XXIII Bienal Internacional de São Paulo.



Desde 1964, galeria Ralf, Salvador, Bahia, e galeria Bonino, Rio de Janeiro, vem expondo seus trabalhos no Brasil e no exterior, como no Schomburg Center, Nova Iorque. Recebeu em 1967 o Prêmio Estado da Bahia na Bienal Nacional do Brasil, Salvador, Bahia. Teve sale especial na Exposição Internacional de Arte Afro-Brasileira no Museum of Antiquities, em Lagos, Nigéria, 1968; na Exposição Internacional de Arte Afro-Brasileira no Ghana National Museum, e no

Musée Dynamique de Dacar, Senegal, 1969; em 1970, exposição "Art et Culture Afro-Brésiliens" no palácio da Unesco, Paris, França; em 1971, no African Center, Londres, Inglaterra; da exposição "Magicians of la Terre", Museu Georges Pompidou, Paris e na exposição "Art in Latin America" na Hayward Gallery, Londres, em 1989; em 1994, na 46 feira do Livro, Frankfurt, Alemanha; e sale especial na XXIII Bienal Internacional de São Paulo.

Deoscoredes Maximiliano de Souza, Mestre Didi nasceu em 1917, e aos oito anos é iniciado como *Kori Kowe Olukotun* no culto dos ancestrais *Egun*, no *Ijê Olukotun, Tuntun*, na Ilha de Itaparica, Bahia. Aos dezessete anos é confirmado *Ojé Korikowe Olukotun*, sacerdote no culto dos ancestrais, no *ne Agboulá*, na Ilha de Itaparica, Bahia. Dois anos depois é confirmado *Assogbá*, supremo sacerdote do culto do *Obaluyiyé*, e *Baba L'Osaniyin*, no *Axé Opó Afonjá*, pela *Iyalorixá Obabiyi*, Eugenia Ana dos Santos, em Salvador, Bahia. Em 1968 é confirmado *Balé Xango* da linhagem dos *Assipá*, título conferido e instalado no Templo de *Xangô* em Oyó, Nigéria. Em 1975 recebe a mais alta hierarquia sacerdotal *Alapini* no culto dos ancestrais *Egun*.

Foto artista: Paula Pape
Foto esculturas: Michel Rey e Marco Aurélio Martins
As fotos e as obras desse poster integraram o catálogo e a exposição individual de Mestre Didi, na Prova do Artista, Salvador, Bahia, referente ao I Prêmio Copene de Cultura e Arte, 1996.
Agradecimentos a Dénisson Oliveira e Juana Elbein dos Santos pela cessão de imagens e textos.
Exu n° 35 Fundação Casa de Jorge Amado
Salvador/Bahia/Brasil/julho de 1997
Não pode ser vendido separadamente

EXU