

Geraldo Santos Pereira



Giranda Barroca





Nascido em Visconde do Rio Branco, Minas Gerais, Geraldo Santos Pereira formou-se em Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais, exerceu o jornalismo em Belo Horizonte e publicou contos, poemas e ensaios em suplementos literários da capital mineira, do Rio e São Paulo.

Fez parte da delegação mineira ao I Congresso Brasileiro de Escritores, fundou, com amigos, o Clube de Cinema de Minas Gerais e a Sociedade "Claude Debussy", inaugurada com visita de Villa-Lobos.

Com bolsa de estudo do Governo francês, cursou em Paris o "Institut des Hautes Études Cinématographiques", seção Realização-Produção, e Literatura Contemporânea, na Sorbonne.

Retornando ao Brasil, em 1951, foi residir em São Paulo, onde trabalhou

CIRANDA BARROCA

GERALDO SANTOS PEREIRA

CIRANDA BARROCA

HISTÓRIAS DE/PARA CINEMA



GERALDO SANTOS PEREIRA

Copyright © 1984 by Geraldo Santos Pereira

Capa: Hugo Santos Pereira Filho

Revisão: Carlos Augusto de Oliveira Lima

LISTOPAS DE PARA CINEMA

Para meus pais, filhos e irmãos,
especialmente Renato e Hugo,
pela solidariedade que nunca faltou.

Direitos desta edição reservados à
GRUPIARA EDITORA E LIVRARIA LTDA.
Rua México, 90 sala 103 — CEP 20031
Rio de Janeiro — RJ

Impresso no Brasil
SEDEGRA compôs e imprimiu

SUMÁRIO

Apresentação, 9

Histórias de Cinema, 11

Cursos e Percursos, 13

Calços e Percalços, 19

Ataques e Contra-ataques, 26

As Primeiras Conquistas, 28

A Vez da Embrafilme, 33

Aconteceu nas Filmagens, 34

Problemas Contemporâneos, 42

Síntese e Definição, 46

Histórias para Cinema, 51

O Cangaceiro e o Samurai, 53

Amoríndio, 103

Fazenda da Ressurreição, 121

Çiranda Barroca, 143

APRESENTAÇÃO

Este livro tem uma característica talvez inédita no Brasil: a de reunir dois gêneros literários que, se não são antagônicos, tão pouco serão afins.

A primeira parte, como se verá (ou se lerá), compreende uma série de confidências e reminiscências publicadas, não faz muito tempo, no jornal *Luz & Ação*, da Cooperativa Brasileira de Cinema. Elas exprimem minhas convicções e experiências no cinema brasileiro nos últimos trinta anos.

A segunda parte, que denomino de *Histórias para Cinema*, reúne quatro trabalhos de ficção, escritos em diferentes épocas e elaborados especialmente para o cinema. Se não forem transformados em filmes, com exceção de *Ciranda Barroca*, que realizarei brevemente, o leitor terá pelo menos a possibilidade de conhecê-los em livro. As imagens que eu gostaria, evidentemente, de fixar em celulóide podem, com a leitura, desfilar na imaginação do leitor. Já é alguma coisa, e gratifica o autor.

Como tantos mineiros de minha geração, também perpetrei, na década de 40, em Belo Horizonte, uma literatura de adolescente e universitário, nutrida nas leituras, nas amizades, nas indagações e na perplexidade das descobertas.

A partir de 1949, um longo intervalo me afastou da literatura, levando-me a caminhos diversos, como o jornalismo e, principalmente, o cinema, com estudos em Paris, trabalho profissional, nos estúdios paulistas da Vera Cruz e nas redações de jornais, mudança para o Rio, cargos públicos, o primeiro filme de longa metragem que co-dirigi (*Rebelião em Vila Rica*), os outros filmes e, finalmente, em 1966, a retomada da difícil atividade de escrever, amadurecida e fortemente influenciada pela sétima arte.

Este livro fala de imagens, paisagens e personagens humanas, matéria-prima do cinema e da literatura, projetadas na tela e na imaginação.

Filmemos e imaginemos, leitor amigo. A vida é fértil.

Geraldo Santos Pereira

PRIMEIRA PARTE

HISTÓRIAS DE CINEMA

CURSOS E PERCURSOS

— *Molto bene*, senhores Santos Pereira: querem dirigir nossos filmes?

Esta pergunta nos foi feita, em março de 1952, ao meu irmão gêmeo Renato e a mim, pelo fundador e presidente da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Franco Zampari, ao qual nos apresentávamos, após regressarmos de Paris com diplomas do famoso *Institut des Hautes Études Cinématographiques*. Trazendo, de Belo Horizonte, carta de recomendação do então e saudoso Governador Juscelino Kubitschek, tínhamo-nos dirigido até os estúdios daquela empresa, em São Bernardo do Campo, São Paulo.

Diante da pergunta inesperada, ficamos mudos e perplexos, Renato e eu, dominados por sentimentos polêmicos e contraditórios, enquanto o grande produtor acendia um charuto, esperando a resposta.

Sem a possibilidade de, tranqüilamente, consultarmo-nos, passamos a debater, em pensamento, aflitas indagações, refletindo nossos impulsos juvenis:

— “É claro, doutor Zampari, queremos e podemos dirigir, imediatamente!”

Simultaneamente, movido pela honestidade e pelo impulso anticarreiraista, outro pensamento, oposto ao primeiro, espicaçava-nos com severidade:

— “Dirigir agora, sem prática de estúdio?! Isto é picaretagem, é aventureirismo!”

Mas o demônio da ambição voltava a atacar, melífluo:

— “Deixa de bobagem, rapaz! A Vera Cruz está cheia de italianos, de pseudo-assistentes de Rossellini, gente que nunca viu de perto uma câmara na vida!...”

Mas, depois daquele secreto embate ético-profissional, curto e aflitivo, prevaleceu, afinal, a sensatez. Respondemos quase ao mesmo tempo:

— Obrigado, doutor Zampari, pela prova de confiança. Acontece, no entanto, que estamos chegando de um curso mais teórico do que prático. Precisamos de um estágio em estúdio, de um período como assistentes de direção.

E assim ocorreu. Só que, após atuarmos como assistentes, Renato de Tom Payne e Osvaldo Sampaio, em *Sinhá Moça*, e eu de Luciano Salce e Carlos Thiré, em *Uma Pulga na Balança* e *Luz Apagada*, a Vera Cruz mergulhou em crise, fechou as portas, falida, e dispensou técnicos, artistas e funcionários.

* * *

Esse foi o início de minha atuação profissional no cinema brasileiro.

Antes dele tivemos, Renato e eu, uma fase teórica, cultural e de aprendizado técnico, repartida entre Belo Horizonte e Paris.

Na capital mineira mantivemos os primeiros contatos com a sétima arte. Fundamos, em 1947, o Clube de Cinema de Minas Gerais, o primeiro a funcionar no Estado, sucedido, anos mais tarde, pelo Centro de Estudos Cinematográficos. O CCMG teve, contudo, vida efêmera, causada pela viagem que fizemos à capital francesa, com bolsas de estudos do Governo francês.

Em Paris, fizemos integralmente o curso de Realização-Produção do IDHEC e, complementarmente, o de Literatura Contemporânea, na Sorbonne.

No IDHEC, à época a melhor instituição de ensino cinematográfico do mundo, integramos a Sétima Promoção, e fomos colegas do Rodolfo Nanni, Saul Lachtermacher, Moisés Gurovich, Eros Martins Gonçalves e Bartô Andrade. Saul, que faleceu recentemente, foi um excelente companheiro, dirigiu alguns filmes de sucesso e, em muitos outros, atuou como Diretor de Produção, de forma irrepreensível.

Tivemos, na famosa escola de Saint-Cloud, um aprendizado mais teórico e cultural do que propriamente técnico e profissional. Mas valeu a pena, não só pela alta qualidade dos professores, entre os quais se destacavam Georges Sadoul, Jean Mitry e Marcel l'Herbier, como pela amplitude e diversidade do curso, que incluía matérias sobre história do cinema, do teatro e das artes plásticas. E, além das aulas, fazíamos visitas a estúdios, onde tivemos a oportunidade de ver trabalhando René Clair, Jacques Becker, Marcel Carné, Claude Autant-Lara e outros, e a museus, como o do Louvre e o do Homem.

Durante o curso, recebíamos constantes notícias das atividades da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que produzia seus

filmes nos amplos estúdios erguidos na antiga chácara de Cicillo Matarazzo Sobrinho.

Concluídos os estudos no IDHEC, no ano de 1951, o nosso grupo de brasileiros retornou ao país, e cada qual rumou para sua cidade. Mas, pouco a pouco, acabamos novamente nos reunindo em São Paulo, atraídos pelo promissor mercado de trabalho e, principalmente, pela grande perspectiva de profissionalização que a Vera Cruz então representava.

Aquela empresa apresentava uma série de características que a tornavam inconfundível, dentro do panorama do cinema brasileiro dos anos 50. A primeira delas era o predomínio do sistema inglês de produção, fixado na diversificação de funções e na rígida hierarquia profissional. Uma grande desproporção entre o salário dos técnicos estrangeiros e brasileiros criava na organização um ambiente desagradável de privilégios e ressentimentos.

Renato e eu fomos contratados com salários bem acima do que ganhavam os outros assistentes de direção, como Galileu Garcia, Agostinho Martins Pereira e Sérgio Hingst. Mas a consequência — felizmente benéfica — disso foi uma elevação generalizada de vencimentos, permitindo que todo o quadro técnico de brasileiros escapasse de uma situação de injusta inferioridade.

* * *

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz e o Teatro Brasileiro de Comédia foram, no início da década de 50, as duas principais organizações artísticas não só de São Paulo como de todo o Brasil.

O TBC mantinha contratado, com excelente remuneração, um grande e prestigioso elenco, parte do qual freqüentemente ocioso. Para utilizá-lo, desfrutando o prestígio nacional que muitos de seus intérpretes inegavelmente possuíam, o mesmo grupo fundador do TBC constituiu a Vera Cruz e produziu diversos filmes.

Quando ingressamos na empresa de São Bernardo do Campo, *Caiçara e Terra é Sempre Terra* estavam prontos.

Reinava, então, na grande empresa um desagradável clima de animosidade entre os técnicos e profissionais brasileiros e os estrangeiros, principalmente os italianos. Os ingleses, trazidos por Alberto Cavalcanti, eram tolerados e aplaudidos, por serem competentíssimos. Mas os italianos, que, via de regra, eram bisonhos, nos provaram serem uns espertos, pois vieram aprender a sétima arte à nossa custa.

Ironizava-se contra os (falsos, porém movimentados) "assistentes de Rossellini", gente oriunda do teatro, neófito em matéria de cinema.

Com várias películas em preparação, filmagem e acabamento, a hostilidade entre nacionais e estrangeiros se agravava. O líder dos primeiros era, inegavelmente, Lima Barreto, que lutava denodadamente para dirigir *O Cangaceiro*.

Esta acabaria sendo a mais importante produção da Vera Cruz, mas sua realização foi extremamente tumultuada e difícil.

Nas altas esferas diretivas da Vera Cruz reinava forte resistência à turbulenta personalidade do cineasta paulista, que, anteriormente, provara grande talento com os filmes documentários *Painel* e *Santuário*, premiados no exterior.

Lima Barreto era, verdadeiramente, incômodo e agressivo e, da mesma forma que causava admiração, fazia desafetos e antagonistas. Mas sua irrecusável competência se impôs: fez um filme extraordinário que rendeu uma fábula e comoveu o mundo inteiro.

As primeiras produções da empresa paulista alcançaram um alto padrão técnico, à altura do que se fazia internacionalmente nos grandes centros cinematográficos. Mas eram obras superficiais, sem estilo, distanciadas da agitada discussão teórico-ideológica que então se processava em São Paulo e no Brasil.

Pugnava-se por um cinema, uma arte e uma literatura combativos e participantes, impregnados de inconformismo, buscando a verdade na vida rural e urbana, refletindo a consciência da necessidade de contestação. Nesse contexto ideológico e espiritual, destacava-se a fortíssima influência do neo-realismo do cinema italiano.

Mas os diretores italianos, trazidos por Zampari, pareciam desconhecer esse substrato cultural então vigente no Brasil, e seu enfoque da vida brasileira era falso e alienado.

Meu trabalho inicial na Vera Cruz foi como primeiro assistente de direção de um deles, Luciano Salce, felizmente o mais talentoso da prolífera invasão itálica.

Na mesma época em que comecei a trabalhar na preparação de *Uma Pulga na Balança*, que tinha argumento original de Fábio Carpi, Cavalcanti iniciava a filmagem de *Ângela*; *Tico-Tico no Fubá* estava em fase de preparação; *Luz Apagada* em cogitação; *Sinhá Moça*, em adaptação do livro de Maria Dezonne Pacheco Fernandes; e Lima Barreto, finalmente, lutava sempre para realizar aquela que seria sua obra-prima: *O Cangaceiro*.

A luta de Lima era heróica, pois Franco Zampari lhe devotava verdadeiro horror, acusando-o de cabotino, irreverente e irresponsável. Naquele ambiente de intrigas, animosidade e fofocas, dei

início à minha carreira profissional no cinema brasileiro. Tomei partido, evidentemente, e ingressei na facção nacionalista, liderada exatamente pelo Lima Barreto.

A produção de *O Cangaceiro* deveu-se ao gesto decidido e corajoso de Caio Pinto Guimarães, colega de Zampari na diretoria da Vera Cruz, o qual, após conhecer o roteiro do filme hoje tão famoso, deu um murro na mesa, puxou o talão de cheques e berrou, na cara do Zampari:

— Este filme sai de qualquer maneira, nem que eu tenha de pagar todo o custo!

Semanas mais tarde, efetivamente, seguiu para a pequena cidade de Casa Branca, no interior de São Paulo, a enorme equipe de Lima Barreto. Programara-se uma locação de dois meses, que se prolongou por quase um ano.

Houve de tudo nas incríveis filmagens de *O Cangaceiro*, chegando a São Bernardo notícias alarmantes de incidentes que tumultuavam os trabalhos de locação. Mas, juntamente com as más notícias, também chegavam, felizmente, copiões magníficos, de altíssima qualidade, e que causavam emoção generalizada na empresa.

Eram, efetivamente, um acontecimento inusitado aquelas seqüências de esplêndida beleza fotográfica, com enquadramentos instigantes, jogando os personagens em belíssima contraluz, no campo aberto da paisagem sertaneja, em expressivos primeiros-planos, movimentando as cenas magistrais de batalhas, suplícios e violência, tudo realizado com talento, originalidade e inventiva.

Durante a projeção dos *rushes* de *O Cangaceiro*, a Vera Cruz inteira parava: todo mundo ia ver, aplaudia, gritava, fazia ruidoso comício.

E Lima Barreto continuava em Casa Branca, sem a menor pressa de concluir a filmagem, trazendo desespero ao Zampari, que ameaçava cortar-lhe o crédito. Mas o temível diretor expulsava da locação os emissários a pontapés. E exigia que tudo ficasse perfeito, chegando ao requinte de paralisar os trabalhos durante dias, na espera de determinado efeito de amanhecer ou de anoitecer.

Finalmente, depois de tudo pronto, o chefe do Departamento de Montagem, o alemão Oswald Haffenrichter, pretendeu que a equipe retornasse a Casa Branca para a refilmagem de diversas cenas, dizendo que não dava para montar aquele material imenso e caótico. Lima Barreto berrava, possesso, dizendo que eram umas bestas, que ele próprio montaria o filme.

Afinal, depois dessa verdadeira odisséia, *O Cangaceiro* foi concluído, em atmosfera emocional inacreditável. Mas valeu a pena: foi aquele fabuloso sucesso que todos conhecem.

* * *

A grande preocupação da Vera Cruz, naqueles tempos, era diversificar a produção, adotando uma estrutura industrial, em série, à maneira de Hollywood.

O que se pretendia era a divisão do trabalho no seguinte esquema: quatro filmes em preparação; quatro em filmagem e quatro em montagem, simultaneamente. O esquema foi adotado, mas não deu certo, pois não havia equipamento suficiente, e quando surgia um enguiço numa unidade de produção, desfalcava-se outra, desarticulando tudo.

Planejava-se, naquela época, uma produção anual de 12 filmes. Mas, a longo prazo, a meta, nunca alcançada, era de 20 filmes anuais, como nas grandes organizações mundiais. No afã de atingi-la, erguiam-se novos e grandes estúdios, compravam-se mais equipamentos, continuava-se a contratar pessoal especializado na Europa, nos Estados Unidos e no Rio de Janeiro.

Com relação ao elemento humano, os ingleses ocupavam a hierarquia mais alta. Os italianos detinham os principais cargos na produção, nas administrações executiva e financeira, enquanto os brasileiros atuavam nos postos secundários, como assistentes e estagiários, além, naturalmente, da mão-de-obra mais humilde, a chamada "turma da pesada".

Muita gente meteu dinheiro no bolso, aproveitando a desorganização que imperava na empresa, tanto na produção, como na compra de material e equipamentos. Com tudo isso, evidentemente, o custo orçamentário dos filmes subia assustadoramente.

As equipes eram absurdamente grandes e, freqüentemente, ociosas. Cada função de chefia tinha dois, três assistentes, hierarquizados. No Rio, àquela mesma época, uma grande produção em oscilava entre 40 e 50 pessoas por equipe.

Como já assinalei, fui assistente de direção em duas películas da Vera Cruz: *Uma Pulga na Balança* e *Luz Apagada*, o primeiro dirigido pelo italiano Luciano Salce, o segundo pelo brasileiro Carlos Thiré.

Uma Pulga na Balança teve uma preparação exemplar, modesta à parte. Como eu estava chegando do IDHEC, imbuído da idéia de que tinha de fazer um trabalho sério, inovador, o filme alcançou alto grau de organização e eficiência funcional.

Foi, inegavelmente, a primeira fita da Vera Cruz com planejamento racional e adequado. No contrato do diretor havia, inclusive, cláusula que estipulava multa em caso de atraso. Mas, felizmente, os prazos foram rigorosamente obedecidos: 65 dias úteis de filmagem, 90 de finalização.

Quando o filme terminou, foi indicado para representar o Brasil no Festival de Veneza, com *press-sheets* em inglês, francês e italiano, todo um caríssimo material de publicidade, muito bem impresso. Porém, depois de tudo pronto, o Itamarati resolveu retirá-lo da competição, pretextando que sua equipe técnica tinha italianos em excesso, não fazendo sentido mandar o filme como representante brasileiro.

A crítica carioca o adorou, mas o grande público desconheceu-o. De qualquer forma, *Uma Pulga na Balança* foi considerado um filme inovador, uma abertura significativa na comédia satírica.

* * *

Assim era a Vera Cruz. Foi tudo muito bonito enquanto houve dinheiro, enquanto permaneceu aberta a torneirinha do Banco do Estado de São Paulo. Certo dia, contudo, com a mudança da diretoria daquele estabelecimento de crédito, os generosos financiamentos foram interrompidos e a Vera Cruz fechou as portas.

Anos mais tarde, sob o comando de Abílio Pereira de Almeida, tudo recomeçou e a torneira creditícia voltou a jorrar. No lugar da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, surgiu a Cinematográfica Brasil Filmes Ltda., produtora e distribuidora.

Um argumento meu e de Renato, *Rebelião em Vila Rica*, foi aprovado e, em 1957, o filme, o primeiro em cores realizado pela nova empresa, foi rodado integralmente em Ouro Preto.

Estávamos, Renato e eu, residindo no Rio, integrando a equipe do Presidente Juscelino Kubitschek. O Rio foi a quarta e última cidade de minha carreira cinematográfica, que, em 1982, completou 30 anos.

CALÇOS E PERCALÇOS

Com a interrupção das atividades da Vera Cruz, decidimos, Renato e eu, continuar em São Paulo. Voltamos ao jornalismo, que já havíamos exercido em Belo Horizonte, durante o curso na Faculdade de Direito.

Um convite de Nabor Cayres de Brito levou-nos a criar na *Folha da Noite* uma movimentada seção, que aquele respeitado jornalista batizou de *Feirinha Noturna*, duplamente assinada, à moda comercial, por Santos Pereira & Santos Pereira.

A coluna, fartamente ilustrada, focalizava o mundo teatral, cinematográfico, artístico e cultural e, em pouco tempo, ganhou fama e prestígio, dando-nos a oportunidade de criar amizade e conviver com artistas, intérpretes, escritores, músicos e compositores de projeção nacional. Fez tanto sucesso que virou programa de televisão, na TV Record.

O trabalho jornalístico, com noticiário, entrevistas, críticas e comentários sobre a vida noturna paulistana obrigava-nos a varar as noites em teatros, clubes, salas de música, restaurantes e boates, em exaustiva maratona que, imutavelmente, terminava no Clube dos Artistas e Amigos da Arte. Era o famoso Clubinho, onde encontrávamos, em mesas ruidosas, Clóvis Graciano, Mário Gruber, Di Cavalcanti, Rebolo, Flávio de Carvalho, Sérgio Milliet, Villanova Artigas, Almeida Salles, Paulo Emílio, Oscar Pedroso Horta, Araújo de Almeida, Lupicínio Rodrigues, Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini, Inezita Barroso, Luiz Lopes Correa, Polera (sempre ao piano) e tantos outros.

Mas a vida noturna não era, evidentemente, nossa melhor vocação e, muito menos, uma ambição profissional. Transformara-se em "quebra-galho", a forma de sobrevivência na grande cidade, trazendo-nos, contudo, prejuízos de saúde e pouca compensação financeira.

Preocupados com isso, meus pais conversaram, em Belo Horizonte, com o parente e saudoso amigo Clóvis Salgado, que havia substituído Juscelino Kubitschek no Governo de Minas. Discutiram a situação de Renato e minha, aventando, inclusive, a possibilidade de nosso regresso à terra natal.

Clóvis, no entanto, deu-lhes a boa notícia de que Juscelino, candidato à Presidência da República, o convidara para Ministro da Educação e Cultura, se fosse eleito.

— Se tudo correr bem — acrescentou o Governador a meus pais —, levo os gêmeos para o Rio e os coloco no Ministério.

A perspectiva de mudança para o Rio, sonho de tantos mineiros, levou-nos ao entusiasmo, como é fácil de se entender. Participamos da campanha presidencial de Juscelino, discursamos em comícios, contabilizamos votos, participamos de *shows* populares.

E tudo deu certo. Em março de 1956 estávamos no Rio, na presença do novo Ministro da Educação e Cultura.

* * *

Neste ponto destas minhas confissões entram acontecimentos insólitos, perfeitamente inesperados, provando, uma vez mais, como o destino costuma ser caprichoso e imprevisível.

Clóvis Salgado, com a cativante simpatia humana que o distinguia, disse-nos logo no primeiro encontro, em sua *suite* no Hotel Serrador:

— Vou nomear um de vocês para a direção de um dos órgãos culturais do MEC. O outro vai trabalhar comigo no gabinete e, mais tarde, fará parte de um órgão de apoio ao cinema brasileiro, que Juscelino pretende criar.

Apanhou a relação das repartições do Ministério e dos cargos em comissão disponíveis, que examinou, comentando depois:

— Acho que o mais indicado para vocês é o Instituto Nacional de Cinema Educativo.

Olhou ora para um, ora para outro, indeciso, e perguntou:

— Mas qual dos dois devo indicar?...

Voltávamos a ouvir um tipo de pergunta embaraçosa, como aquela que, quatro anos atrás, nos fizera Franco Zampari, na Vera Cruz.

— O senhor é quem sabe, doutor Clóvis...

O Ministro meditou alguns instantes e, à maneira do Rei Salomão, decidiu:

— Vamos então adotar o sistema da ordem alfabética... Nesse caso o escolhido é o José Geraldo, que vem antes do José Renato...

E assim sucedeu. O ato de nomeação foi preparado para, dias mais tarde, colher a assinatura do Presidente da República.

Surgiu, no entanto, um incrível e inesperado problema: assim que a notícia se divulgou (e este gênero de notícia propaga-se com enorme rapidez), surgiu no gabinete do Ministro o dr. Pedro Gouveia Filho, que vinha exercendo o cargo de diretor do INCE. Estava acompanhado por um amigo do Ministro, o escritor Abgar Renault, que explicou estar o dr. Gouveia prestes a completar dez anos como diretor daquela repartição e, pela lei, a ganhar estabilidade de remuneração do cargo.

Ao lado de Abgar, fumando charuto, o diretor do INCE aguardava, expectante, enquanto o Ministro ouvia, pensativo.

Repentinamente, incapaz de conter a emoção, o dr. Gouveia desatou num choro aflito e convulsivo. Com dificuldade, conseguiu explicar ao Ministro que abandonara a Medicina para dirigir o INCE, que era agora o único sustento seu e da família.

Clóvis Salgado, que era incapaz de fazer mal a qualquer pessoa, acalmou o funcionário e lhe disse, bondosamente:

— Pode ficar tranqüilo, dr. Gouveia. Não vou exonerá-lo do cargo. O senhor continuará exercendo-o até completar o tempo necessário para adquirir estabilidade.

Quando, mais tarde, contou-nos o estranho incidente, o Ministro voltou pacientemente a consultar a relação de cargos do MEC. Depois decidiu:

— Como não foi possível para o INCE, vou designar o Geraldo para a direção do Serviço Nacional de Teatro. Aliás, cinema e teatro têm muitas afinidades, não é?...

E mandou preparar outro decreto. Só que, posteriormente, outro imprevisto voltou a atrapalhar-nos a vida.

Despachando no Palácio do Catete, Clóvis submeteu ao Presidente o ato que me designava diretor do Serviço Nacional de Teatro. Ao examinar o decreto, caneta à mão, Juscelino quase saltou de caldeira:

— Ah, não, Clóvis! Tenha paciência, mas não posso assinar esta nomeação! Prometi este lugar ao Edmundo Moniz, que coordenou minha campanha no *Correio da Manhã*!

A coisa, evidentemente, se complicara. Clóvis, já então francamente preocupado, explicou ao Presidente que todos os cargos do MEC estavam preenchidos, que nos fizera deixar o emprego em São Paulo, trazendo-nos para o Rio, etc.

Juscelino, dono de uma agilidade mental extraordinária, encontrou depressa a solução:

— O jeito, Clóvis, é tornar sem efeito uma nomeação anterior, e indicar um dos gêmeos para o cargo.

O Ministro, satisfeito com a solução, propôs então:

— Está certo! Vamos então anular a nomeação do Vivaldi Moreira para diretor do Instituto Nacional do Livro. O Vivaldi não precisa do cargo, pois é Juiz do Tribunal de Contas de Minas.

Dois atos foram rapidamente preparados: um tornando sem efeito o ato anterior, e outro indicando para o cargo não mais eu, mas o Renato, pois Clóvis achou que eu estava dando azar, e que o mano merecia a chance. Ele, de fato, teve mais sorte do que eu: foi nomeado e, dias depois, empossado no cargo, em meio a forte campanha de oposição, acrescida com os veementes protestos do diretor desnomeado, que rompeu relações com Juscelino e Clóvis Salgado.

Em pouco tempo, exercendo uma administração dinâmica e operosa, Renato silenciou a campanha de oposição, disseminando

centenas de bibliotecas pelo país; editando e co-editando muitos livros de alto valor cultural; criando a *Revista do Livro* e, finalmente, modernizando a estrutura operacional do INL, que ele colocou efetivamente a serviço da cultura brasileira.

Não tive nenhum prejuízo com a minha pretensa falta de sorte. Muito pelo contrário, os dois imprevistos permitiram-me dedicar tempo integral ao cinema brasileiro, inicialmente como membro e secretário-geral da Comissão Federal de Cinema e, depois, do Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica, órgão colegiado de assessoria, ambas as entidades criadas pelo Governo Kubitschek. Além disso, pude realizar diversos filmes documentários para o INCE, onde trabalhei com o mestre e amigo Humberto Mauro, e para outros órgãos do MEC e do Governo de Minas.

No setor do longa-metragem, dirigi, juntamente com o Renato, *Rebelião em Vila Rica*, o primeiro filme brasileiro inteiramente rodado em cores, exibido em 1958 no Festival Mundial do Filme, de Bruxelas, onde conquistou Menção Honrosa.

Aqueles movimentados percalços que, por duas vezes, frustraram minha nomeação, deram-me na verdade a oportunidade de prestar serviços ao cinema nacional na esfera executiva e legislativa, apressando, inclusive, minha estréia no longa-metragem.

* * *

Durante o histórico período presidencial de Juscelino, estive na linha de frente da batalha pelo progresso e consolidação da sétima arte no Brasil, elaborando, com os companheiros da CFC e do GEIC, importantes medidas de amparo e estímulo à nossa cinematografia.

Em meu livro *Plano Geral do Cinema Brasileiro*, lançado em 1973 pelo editor Borsoi, relato detalhadamente a atuação da Comissão Federal de Cinema e do Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica, órgãos precursores do Instituto Nacional de Cinema, do Concine e da Embrafilme.

A CFC foi criada por despacho do Presidente Kubitschek, datado de 12 de dezembro de 1956, atendendo a memorial do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica. Integravam-na Alberto Vítor de Magalhães Fonseca, Antônio Augusto de Cavalheiro Lima, Francisco Luiz de Almeida Salles, Paulo Emílio Salles Gomes, Vinícius de Moraes, Luiz Severiano Ribeiro Júnior, Hildon Rocha, José Carlos Burle, José Geraldo Santos Pereira (também secretário-geral), José de Araújo Cota, Mário Audrá Júnior, Mário Sombra, Pedro Gouveia Filho, Pedro Lima e Vítor Lima Barreto.

De acordo com o despacho presidencial, o sr. Herculano Borges da Fonseca, assessor econômico da Presidência da República, foi designado para acompanhar os trabalhos da Comissão e manter o Presidente permanentemente "informado a respeito das deliberações tomadas e das sugestões oferecidas".

A criação do órgão colegiado deflagrou agressiva campanha de oposição, liderada pelo azedo crítico do *Correio da Manhã*, Antônio Moniz Viana.

Além dos ataques gratuitos daquele colunista, conhecido por incurável idiossincrasia anticinema brasileiro, a CFC "mereceu de saída" — escreveu Alex Viany — "dois melífluos editoriais de primeira página num dos vespertinos cariocas de maior tiragem, além de outros comentários menos expostos, todos procurando provar que as recomendações (e o cumprimento das leis já existentes) trariam a paralisação de muitas casas exibidoras, a produção em massa de 'abacaxis' brasileiros e hecatombes de igual monta".

"A raiz de todos os males," — completava Viany — "em qualquer estudo honesto, é encontrada na crescente penetração dos monopólios estrangeiros, direta ou indiretamente, na estrutura do movimento cinematográfico no Brasil."

Na condução insidiosa do movimento contrário ao desenvolvimento do cinema brasileiro encontrava-se, como ainda hoje se encontra, com todo o peso de seu prestígio político e social, o representante no Brasil da *Motion Pictures Association of America*, Harry Stone. Vários membros e funcionários da Comissão e, posteriormente, do Grupo de Estudos encontravam, sistematicamente, *Mister Stone* em repartições e recintos dos poderes executivo e legislativo, contra-atacando a nossa ofensiva nacionalista.

Ficou conhecido um desses cabulosos encontros: ao deixarem o gabinete do então Ministro da Fazenda, José Maria Alkmin, com o qual tinham mantido longa reunião sobre problemas cambiais e fiscais do cinema nacional, membros da CFC deram de cara, na ante-sala, com o sorridente Harry Stone, avisado da reunião com o Ministro e, certamente, disposto a "contra-argumentar" com a alta autoridade do Governo.

A consequência de tudo isso é que pouco de prático, na verdade, resultou do trabalho da Comissão, que redigiu um excelente projeto de criação do Instituto Nacional de Cinema, logo engaveteado. Conseguiu, porém, cotas de emergência de filme virgem; promoveu a instituição do crédito cinematográfico no Banco do Brasil (tornado impraticável pelo rigor da regulamentação) e, como sua maior vitória, obteve a extinção, em 1957, de revoltante favorecimento cambial, sob forma de bonificação, que se concedia aos filmes estrangeiros.

Por sugestões dos próprios membros da Comissão, o Governo Federal criou pelo Decreto nº 44.853, de 13 de novembro de 1958, o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica, subordinado ao Ministério da Educação e Cultura. O GEIC foi, como se recorda, o terceiro grupo de estudos especiais organizado pelo Governo Kubitschek, sucedendo ao da indústria automobilística e ao da indústria de construção naval. Não teve, contudo, como os outros dois, poder de decisão executiva, continuando, tal qual a CFC, apenas com o caráter de órgão consultivo, se bem que, em relação à Comissão, tivesse ganho maior agilidade e prestígio governamental.

Integravam o novo órgão, além do Ministro da Educação e Cultura, representado pelo Chefe de Gabinete, Celso Brant: Antônio Augusto de Cavalheiro Lima (também seu competente Relator), Flávio Tambellini, Jacques Deheinzelin, Luiz Severiano Ribeiro Júnior, José da Silveira Sampaio, Joaquim de Melo Bastos, Francisco de Almeida Salles e eu próprio, também designado secretário-geral. As reuniões realizavam-se no gabinete do 1º Subchefe e, posteriormente, Chefe da Casa Civil da Presidência da República, Osvaldo Maia Penido.

A criação do GEIC e a gradativa divulgação de seus trabalhos e proposições desencadearam, como de praxe, violenta campanha, artigos e comentários difamatórios dos tradicionais grupos anticinema brasileiro, além, obviamente, da indefectível movimentação de *Mister Stone*, reforçada, conforme a importância das medidas sugeridas, pela vinda ao Brasil do poderoso presidente da *Motion Pictures*, James Cockery.

Ao GEIC creditaram-se diversas propostas de relevância inquestionável, como, dentre outras, a de modificação no sistema de proporcionalidade de exibição compulsória de filmes nacionais; proposta de mudança, pela CACEX, do regime de concessão de licenças de importação de filmes impressionados; elaboração de normas para o financiamento cinematográfico pelo Banco do Brasil; isenção do pagamento do imposto de consumo nas importações de filme virgem; isenção de direitos e concessão de dólar subvencionado para importação de equipamentos destinados a laboratórios nacionais; elaboração de normas regulando o regime de coprodução com empresas produtoras estrangeiras; elaboração de condições mínimas e facilidades concedidas a investidores estrangeiros, interessados na instalação de fábricas de filme virgem no Brasil; anteprojeto de decreto criando a Escola Nacional de Cinema, vinculada ao MEC; modificação do critério de seleção, no Itamarati, de filmes brasileiros concorrentes em festivais internacionais.

Atendendo à proposta do GEIC, baixou o presidente Kubitschek, no dia 22 de dezembro de 1959, o Decreto nº 47.466, pelo qual "todos os cinemas existentes no país ficam obrigados a exhibir filmes nacionais de longa-metragem durante, pelo menos, quarenta e dois dias por ano, compreendendo, obrigatoriamente, por quadrimestre, quatorze dias e, neste total, dois sábados e dois domingos".

A modificação do critério de proporcionalidade numérica pelo de dias anuais de exibição compulsória foi conquista extremamente importante da classe e, neste aspecto, é justo destacar a persistente atuação do então presidente da Comissão Estadual de Cinema de São Paulo, Flávio Tambellini, que liderou a reivindicação.

ATAQUES E CONTRA-ATAQUES

A partir de 1952, minha atividade no cinema brasileiro dividiu-se entre a realização de filmes e, com mais freqüência, a militância política e a participação em movimentadas campanhas em defesa de nossos filmes.

A politização do cinema nacional, nascida principalmente de lutas de reivindicação, intensificou-se com a penetração do filme estrangeiro e sua avassaladora concorrência ao similar nacional.

A expansão do mercado exibidor brasileiro deveu-se, em primeiro lugar, ao volume crescente das películas internacionais importadas indiscriminadamente, privilegiadas por franquias alfandegárias, e, em segundo lugar, à ausência de medidas protecionistas do filme nacional.

Essa anômala situação transformou rapidamente, como é fácil de se compreender, os proprietários de salas de exibição em diretos aliados dos importadores, criando-se, com isso, poderoso obstáculo à expansão de nossa indústria.

A má-vontade contra o filme brasileiro vem de longa data e constitui característica histórica de um mercado tradicionalmente vulnerável e desamparado. Desde cedo, como se constata, ele se caracterizou como intruso em sua própria casa. Ignorado pelo Governo, desconhecido pelo público, hostilizado pelos exibidores, teria, obviamente, de desenvolver-se de forma lenta e intermitente.

Mas, apesar das condições adversas do mercado e da indiferença do poder público, ainda assim nossa indústria cinematográfica, desde seus primórdios, fez milagres, produzindo uma quantidade significativa de películas, como no período de 1909-1910, quando alcançou a elevada cifra de 100 títulos.

1910 foi, aliás, um marco histórico nas tentativas esporádicas de industrialização da cinematografia brasileira. Naquele ano, co-

mo se sabe, inaugurou-se, entre as ruas do Lavradio e Riachuelo, o primeiro estúdio erguido no país, iniciativa pioneira de Giuseppe Labanca.

Em 1915, também no Rio, Antônio Leal construiu o famoso estúdio de vidro, no qual rodou a versão de *Lucíola*, de José de Alencar, que alcançou enorme sucesso de bilheteria.

Em consequência da Primeira Grande Guerra, a Europa, exaurida pelo conflito, perdeu o predomínio da produção e exportação de filmes, abrindo caminho para que a indústria cinematográfica norte-americana ocupasse agressivamente os mercados internacionais, inclusive o nosso.

Em 1916, a *Paramount* inaugurava sua filial no Brasil; em 1917, foi a vez da *Universal*, depois da *Warner*, da *United*, e assim sucessivamente. Em pouco tempo, todas as grandes organizações norte-americanas de produção, distribuição e exibição instalaram no Brasil uma vasta rede de agências e filiais.

“Em 1924” — informa Wilson Cunha — “de 1.477 filmes censurados no Rio, 1.268 eram de procedência americana.”

Data daquela época a grave crise que afetou o cinema brasileiro, aniquilando todo um admirável ciclo de criatividade. Com a queda vertiginosa da produção de filmes nacionais, numerosos diretores, técnicos e intérpretes abandonaram a atividade cinematográfica e voltaram às suas origens teatrais e jornalísticas.

Simultaneamente com a decadência artística e industrial, os distribuidores e exibidores brasileiros também foram, gradualmente, sendo eliminados, ou absorvidos pelas grandes empresas internacionais. O circuito Serrador, por exemplo, que por volta de 1910 chegara a ter mais de 150 salas no interior de São Paulo, ficou reduzido a pouco mais de vinte.

Mas o cinema brasileiro não fora completamente aniquilado, como pretendia o interesse alienígena. Pelo esforço pertinaz dos pioneiros, ressurgiu teimosamente das cinzas. Sua evolução, contudo, seria, daí por diante, claudicante e insegura. E isto permanece até hoje.

Nem o florescimento dos ciclos regionais, de importância histórica reconhecida, retomaria o ritmo de outrora. Bonfiolli, Almeida Fleming e Humberto Mauro, em Minas; Kerrigan, em Campinas; José Medina, em São Paulo; Gentil Roiz e Edson Chagas, no Recife, representam, na verdade, admiráveis exemplos de uma vocação irrecusável.

Com o advento do som, na década de 30, o cinema brasileiro sofreu modificações estruturais e foi forçado a realizar grandes investimentos em instalações e equipamentos técnicos. Com os filmes

"falados", as grandes potências cinematográficas mundiais aumentaram sua força de competição e trouxeram novas dificuldades à incipiente indústria nacional.

A teimosia brasileira continuou, no entanto, a fazer milagres. Em 1930, no Rio de Janeiro, Ademar Gonzaga fundou a Cinédia e construiu estúdios em São Januário, iniciando uma produção razoável de filmes sonoros.

Carmem Santos, por sua vez, criou a Brasil Vita Filmes e, nos estúdios da Rua Conde de Bonfim (também no Rio, no bairro da Tijuca), realizou diversos filmes, como *Onde a Terra Acaba* e *Inconfidência Mineira*, este um esforço meritório de reconstituição histórica.

Os grandes investimentos financeiros do cinema brasileiro obrigaram seus produtores a realizarem um gênero de películas de forte apelo popular e bom nível técnico. E o público correspondeu ao esforço, consagrando produções como *O Ébrio*, *Bonequinha de Seda*, *Favela dos Meus Amores*, *Grito da Mocidade*, *Pureza*, *Joujoux e Balangandãs* e numerosas comédias populares.

O desenvolvimento de nosso cinema, em novo e promissor ciclo de expansão, provocou, evidentemente, vigorosa campanha de descrédito, no país e, principalmente, no exterior. Dessa feita, o pretexto era o alegado "baixo nível cultural das fitas nacionais". Cinédia, Brasil Vita Filmes, Sonofilmes e Atlântida, como as organizações de melhor estrutura empresarial, centralizaram os ataques difamatórios dos trustes internacionais do cinema, preocupados com o avanço da produção nacional.

Mais tarde, como se sabe, esse surto industrial completar-se-ia com o surgimento, em São Paulo, dos grandes estúdios das empresas cinematográficas Vera Cruz, Maristela e Multifilmes.

E, para enfrentar a concorrência desigual dos poderosos grupos de fora e, ao mesmo tempo, consolidar o parque técnico a duras penas instalado no país, passou-se a reivindicar do poder público um conjunto de medidas de proteção e incentivo.

Nascia, desta forma, a histórica fase do "grito", recurso tradicional dos que, sem melhores armas, enfrentam o perigo, as ameaças e a intimidação dos mais fortes.

AS PRIMEIRAS CONQUISTAS

O grito mais forte, sonorizando as ardorosas campanhas políticas de nosso cinema, foi, inicialmente, emitido pelo Sindicato Na-

cional da Indústria Cinematográfica, fundado e, nos primeiros anos, presidido pela figura admirável e combativa de Moacir Fenelon.

Não só o SNIC, como outras organizações de classe, gradativamente constituídas, assumiram papel fundamental na liderança dos movimentos de cunho nacionalista, de que resultou, nos anos de 1952 e 1953, a realização dos I e II Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro, durante os quais foi, com veemência, proposta a criação do Instituto Nacional de Cinema.

Como toda ação gera reação, esta não se fez esperar. Do outro lado do *front*, surgiu a Associação Brasileira Cinematográfica, ABC, congregando as distribuidoras de filmes norte-americanos, além da representação, no Brasil, da *Motion Pictures Association of America*, dirigida pelo sorridente, elegante, diplomático e hábil Mr. Harry Stone, já mencionado.

Ao contrário dos homens de cinema brasileiro, os concorrentes externos evitavam o grito, ou as patéticas reivindicações coletivas, recorrendo ao aliciamento silencioso, à argumentação capiciosa à ameaça velada, à chantagem melíflua.

De qualquer forma, felizmente, do grito e da crescente conscientização política e associativa resultaram, a partir dos anos 50, importantes conquistas legais, como, dentre outros, o Decreto nº 30.179, de 19 de novembro de 1951, que obrigou todos os cinemas do país a exibirem filmes nacionais na proporção mínima de um por oito estrangeiros; a Lei nº 4.854, de 30 de dezembro de 1955, da Câmara Municipal de São Paulo, criando um adicional sobre a renda bruta anual, auferida pelos filmes produzidos e exibidos naquele Estado; a criação, no dia 12 de dezembro de 1956, da Comissão Federal de Cinema e, finalmente, através do Decreto nº 44.853, de 13 de novembro de 1958, do Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica, a que nos referimos anteriormente.

As duas entidades federais, criadas no Governo Kubitschek, foram sucedidas, como se sabe, pelo Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, que o Presidente Jânio Quadros instituiu por instâncias de Flávio Tambellini.

Mantive, desde meus anos de permanência em São Paulo, um cordial relacionamento humano e profissional com Tambellini. Flávio, um dos mais competentes lutadores de nosso cinema, falecido prematuramente, exerceu a crítica de filmes na imprensa paulistana e, por vários anos, presidiu a Comissão Estadual de Cinema. Com a eleição de Jânio, veio residir no Rio, onde criou e dirigiu o Geicine e, posteriormente, o Instituto Nacional de Cinema. Trabalhamos juntos em diversas ocasiões, inclusive no GEIC, participamos de congressos, simpósios e conferências do cinema brasileiro, en-

frentamos duras batalhas pela sobrevivência de uma atividade tão frágil, quanto heróica, tão fascinante, como instável.

Uma única vez divergimos, seriamente. O motivo foi a criação da Escola Nacional de Cinema, criada ao término do Governo Kubitschek. A Escola, como se recorda, originou-se de tese que redigi e defendi na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, onde foi aprovada por unanimidade.

Vinculado ao Instituto Nacional de Cinema Educativo, o estabelecimento destinar-se-ia a ministrar ensino técnico, de grau médio, "visando à habilitação, de modo geral, para o desempenho de atividade nos diversos setores da arte e da indústria do cinema".

A ENC, infelizmente, não chegou a funcionar, pois, por solicitação de Tambellini, Jânio Quadros tornou sem efeito o decreto assinado por Juscelino. Para justificar a medida, Tambellini anunciou que, em lugar da Escola, o Governo janista constituiria outra instituição de ensino de maior amplitude, dotada, inclusive, de estúdios e instalações técnicas de primeira ordem, com salas de montagem, estúdio de sonorização, cenografia, indumentária e laboratório de processamento. Tal grande escola nunca foi, evidentemente, concretizada, e o Brasil, até hoje, ressen-te-se da falta de uma instituição de ensino destinada a formar adequadamente mão-de-obra cinematográfica de níveis médio e superior.

Mas a grande contribuição de Flávio ao cinema brasileiro foi, verdadeiramente, a criação do Instituto Nacional de Cinema, através do Decreto-Lei nº 43, datado de 18 de novembro de 1966.

O projeto de criação do INC, elaborado pelo Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, foi encaminhado em 1964 ao Congresso Nacional pelo Presidente Castello Branco, lá sofrendo implacável processo de retardamento e desmoralização, capitaneado, evidentemente, pelas mesmas "forças ocultas" que, durante décadas, dificultaram a marcha ascensional do cinema brasileiro.

Fato insólito nesse triste capítulo da história evolutiva de nosso cinema foi a aliança dos tradicionais grupos internacionais, dominadores do mercado interno, com produtores e diretores do próprio cinema brasileiro, posicionados contra o regime político que emergia de 1964, e contra a criação do órgão que a mesma classe vinha ardorosamente reivindicando de longa data.

Na campanha pró e anti-INC formou-se, na verdade, uma estranha e heterogênea frente ampla que cindiu nosso cinema em duas posições antagônicas, localizando-se no Rio o grupo que o combatia e, em São Paulo, o que o defendia com intransigência.

Poucos meses antes da criação do Instituto, via Executivo, uma comissão de 15 produtores nacionais criticara duramente o projeto em tramitação no Senado, argumentando que a entidade, controlada pelo Estado, iria "burocratizar o cinema brasileiro, transformando arte em cabide de emprego e fornecendo possibilidade para qualquer medíocre empistolado fazer cinema no Brasil".

Nelson Pereira dos Santos, em entrevista, chamou o novo órgão de "paternalista e totalitário", enquanto outros cineastas protestaram por não ter sido a classe previamente consultada.

Em manifesto encaminhado ao Presidente do Senado (Auro de Moura Andrade), Carlos Diegues, Glauber Rocha, Herbert Richers, Jarbas Barbosa, Jece Valadão, J. B. Tanko, Joaquim Pedro de Andrade, Augusto Mendes, Luiz Carlos Barreto, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Porto, Paulo César Saraceni, Roberto Farias, Roberto Santos, Rui Santos, Vítor Lima e Walter Lima Júnior manifestaram estranheza pelo "andamento e o envio ao Congresso Nacional do projeto que cria o INC, uma vez que nenhuma consulta oficial ou mesmo privada fora feita aos homens e empresas que têm feito cinema no Brasil".

A reação dos defensores do INC surgiu na imprensa em documento de apoio à criação do órgão público, considerado "instrumento necessário ao desenvolvimento cinematográfico do país".

Entre outros, assinaram o manifesto William e Walter Hugo Khouri, Alberto D'Aversa, Alberto Pieralise, Carlos Coimbra, Jorge Ielli, Lima Barreto, Osvaldo Sampaio, Ozualdo Candeias, Rubem Biáfora, Rodolfo Nanni, Maurice Capovilla e Maurício Rittner.

A polêmica prosseguia, candente, levando Flávio Tambellini a declarar à imprensa:

"É a velha história de 'preso por ter cão, preso por não ter cão'. O projeto de criação do INC está na linha de coerência do Governo, quando sempre põe acima de tudo o interesse do país, e não o interesse deste ou daquele setor em causa, desta ou daquela frustração, desta ou daquela ignorância. A condenação dos ignorantes e dos frustrados está na chave do óbvio ululante, expressão em boa hora cunhada por Nelson Rodrigues."

Luiz Carlos Barreto, mais do que depressa, deu o troco:

"Em vez de ficar fazendo insultos pessoais aos produtores que realmente realizam cinema no Brasil, o sr. Tambellini deveria explicar melhor o seu misterioso 'projeto Conceição' (ninguém sabe, ninguém viu...). Por outro lado, chamar pessoas como Nelson Pereira dos Santos, Herbert Richers, Glauber Rocha, Roberto Farias, de frustrados, chega a ser um absurdo que só se justifica por um processo de transferência do problema."

A controvérsia, ganhando veemência, repartia-se entre ataques e defesa, gritos e ranger de dentes.

Nelson Pereira dos Santos voltou à carga, acusando o projeto de "fascista, paternalista e desinteressante", enquanto Ely Azeredo, vindo em sua defesa, escrevia na *Tribuna da Imprensa* de 8 de setembro de 1966:

"Alguns cineastas que nasceram ontem e meia-dúzia de produtores arvoram-se em juízes do que convém ou não ao cinema nacional de hoje e de amanhã."

Surpreendendo os meios cinematográficos pelo tom conciliatório, o Sindicato das Empresas Exibidoras de São Paulo publicou na imprensa nota oficial, na qual considerou "como ato natural a criação do órgão para o fomento do cinema no país".

Já o Sindicato das Empresas Exibidoras do Rio, divergindo frontalmente da congênere paulista, enviou memorial ao Presidente da República protestando contra a criação do INC, "que terá poderes até agora nunca conferidos a ninguém, salvo atrás da Cortina de Ferro".

Nelson, de novo, atacou o projeto e fez o histórico das diversas tentativas de criação da autarquia, concluindo que "o projeto de hoje conserva, no fundamental, as características de uma autarquia estadonovista".

Ely Azeredo, colérico, contra-atacou, agora no *Jornal do Brasil*:

"Lemos, com nojo, nos últimos dias, em vários jornais, os textos que um grupo de produtores e cineastas enviou aos Ministros da Indústria e do Comércio, Educação e Cultura e ao Congresso, contra o projeto do Instituto Nacional de Cinema".

E foi por aí afora, nauseado.

Alcançando, como se vê, nível fisiológico, a contenda prosseguia, culminando, em outubro de 66, com agitada assembléia-geral de produtores e diretores no auditório da Federação das Indústrias, durante a qual se aprovou memorial remetido ao Presidente Castello Branco, pedindo a retirada do projeto.

Reunindo-se com a crítica do Rio, na presença de Sérgio Augusto, Miriam Alencar, Ely Azeredo, Valério Andrade, Alex Viany, Alberto Shatovsky e eu próprio, à época fazendo a crítica de filmes no *Diário de Notícias*, Flávio Tambellini responsabilizou o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica pela interrupção do diálogo sobre o anteprojeto do INC, acrescentando que "faltou aos mentores do Sindicato a lucidez suficiente para examinar sem paixões um assunto controvertido e que gera mal-entendidos, principalmente por conta dos interesses contrariados".

Impressionado, certamente, com o tom passional da celeuma levantada em torno do projeto, e já em plena vigência do Ato Institucional nº 2 e do Ato Complementar nº 23, Castello Branco retirou o projeto do Senado e, através de decreto-lei, promulgou-o no dia 18 de novembro de 1966.

Era o fato consumado, o ato de força que paralisou de espanto os cineastas e críticos de filmes, silenciando gritos e ameaças, iniciando nova fase na história do cinema brasileiro.

A VEZ DA EMBRAFILME

Com o mesmo sigilo com que Tambellini e colaboradores haviam elaborado o anteprojeto do INC, Durval Garcia, que assumira a presidência do órgão no Governo Costa e Silva, começou também a redigir a minuta da criação de outra importante entidade cinematográfica.

Inesperadamente, no dia 12 de setembro de 1969, quando governava o país a Junta Militar que assumira o poder com a doença de Costa e Silva, outra bomba de muitos megatons explodiu nos meios cinematográficos.

Pelo Decreto-Lei nº 862, criou-se, naquela data, a Empresa Brasileira de Filmes S.A., com personalidade jurídica de direito privado e vinculada também ao Ministério da Educação e Cultura, regida por seu Estatuto e pelas disposições da Lei das Sociedades por Ações.

Ergueu-se, novamente, nos domínios do cinema, nova e ruidosa gritaria de protesto. Aluizio Leite Garcia, que presidia o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, botou a boca no trombone e, em entrevista, protestou:

“Não comunicando o fato ao Sindicato, o sr. Durval Garcia prova que o órgão procura alienar os produtores de tudo o que está sendo feito no cinema nacional.”

Mas Durval, como Tambellini, correu em defesa da nova entidade:

“A Embrafilme era o que estava faltando para que o cinema nacional desse o grande salto no mercado externo. O problema fundamental do cinema brasileiro é o faturamento” (como diria o Conselheiro Acácio, acrescentamos nós).

“Os italianos, franceses, suecos, japoneses, alemães, ingleses, espanhóis e mexicanos” — prosseguia o presidente do INC — “dis-

tribuem seus filmes no Brasil e no resto do mundo. O Brasil não distribui seus filmes em parte alguma, a não ser no próprio país" (assim mesmo com extrema dificuldade, voltamos a acrescentar). "Já é hora de recuperarmos o tempo perdido", concluía Durval Garcia.

Em memorial encaminhado ao então Ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, o Simpósio sobre Cinema e Mercado, realizado no âmbito do V Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1969, fixou lúcida posição sobre a Embrafilme.

Ainda em nossos dias esse documento apresenta notável atualidade, já que expressivo setor de nosso cinema reivindica atenção prioritária ao mercado externo, enquanto outro, também respeitável e, seguramente, mais numeroso, considera de maior importância a conquista e, sobretudo, a consolidação do mercado exibidor nacional, em franco processo de deterioração.

Justifica-se, portanto, a transcrição de trechos do documento, que passamos a fazer:

"A recente criação da Embrafilme, com uma dotação inicial de seis milhões de cruzeiros novos e uma subvenção anual superior a dois milhões, além da receita própria que irá ter, não veio e nem virá modificar o panorama atual, se mantida a legislação que a criou, nos seus moldes atuais.

"Destinada à distribuição do filme nacional no estrangeiro, a Embrafilme poderá esquecer a fundamental necessidade de exploração do mercado nacional. A indústria cinematográfica brasileira participa desse mercado tão só com onze por cento da renda bruta, enquanto nele interfere toda a produção estrangeira importada, verificando-se em favor dessa produção oitenta e nove por cento da bilheteria dos cinemas espalhados pelo território nacional."

"Ademais" — prossegue o memorial — "a penetração do filme brasileiro no mercado internacional se nos afigura extremamente difícil na situação contemporânea, malgrado o prestígio já alcançado pelos criadores cinematográficos do país.

"Estamos cientes de que até nações altamente desenvolvidas, como o Japão, dispõem de mercado estrangeiro restrito para os seus filmes. Parece-nos que o fortalecimento do mercado interno é o requisito mais indispensável para uma política justa de expansão do nosso cinema."

ACONTECEU NAS FILMAGENS

Além da intensa e movimentada atividade política, sindical e administrativa que exerci em três décadas de carreira cinematográfica-

úica, também no domínio profissional da realização de filmes de curta e longa metragem ela se complementou e, da mesma forma, foi exaustiva, cheia de incidentes e peripécias.

Todos os cinco filmes de longa metragem que realizei, dois conjuntamente com Renato, além de seis de curta metragem, tiveram tema, paisagem e personagens mineiros. E também poemas, contos, novelas e ensaios literários, publicados ou não.

Minhas raízes mineiras — espirituais, sentimentais e culturais — são, como se verifica, profundas e permanentes. Mesmo afastado de Minas desde 1949, a terra natal me entenece, inspira e subjuga.

* * *

Rebelião em Vila Rica foi, para Renato e para mim, um tremendo batismo de fogo. Como adaptação parafrásica da Inconfidência Mineira, com ação transferida para os anos da ditadura de Vargas, o filme recriou, com liberdade de tratamento, os acontecimentos centrais da conspiração de Tiradentes, revividos por estudantes da famosa Escola de Minas e Metalurgia.

Adquiriu certa importância histórica por ter sido o primeiro, no Brasil, a ser rodado inteiramente em cores. Antes dele, a produção paulista *Destino em Apuros* teve 50% de sua metragem em preto e branco.

A revelação e copiagem foram realizadas nos laboratórios Alex, de Buenos Aires, já que nosso país, à época, ainda não dispunha de instalações técnicas que as fizessem.

Durante as filmagens, realizadas em Ouro Preto em 1957, não foram poucos os incidentes que, geralmente, tumultuam os trabalhos, como o misterioso desaparecimento de uma das principais atrizes, mais tarde encontrada, tranqüilamente, em hotel de Belo Horizonte, em romântico idílio com importante figura do mundo político de São Paulo.

A figuração dos filmes brasileiros sempre foi, tradicionalmente, recrutada na base do “muito obrigado”. Hoje a coisa mudou muito, pois a regulamentação da profissão de técnicos e artistas impõe remuneração, horário, direitos e deveres previdenciários.

No caso de *Rebelião em Vila Rica* funcionou, nos primeiros dias, o sistema tradicional e os próprios estudantes da Escola de Minas e Metalurgia participaram das filmagens como *extras*, atraídos pela novidade e, certamente, bafejados pela vaidade de “aparecer na tela”.

Como, verdadeiramente, filmagem é negócio meio chato, exigindo, com frequência, a repetição de uma cena várias vezes, acon-

teceu o inevitável: depois de duas ou três semanas de trabalho, a estudantada começou a escapulir à francesa, alegando exames, resfriado, gripe, mulher, viagem ou, simplesmente, nada alegando, escondendo-se os rapazes no interior das "repúblicas" quando os veículos da produção chegavam para apanhá-los.

Como faltavam importantes seqüências a filmar, a deserção dos acadêmicos nos trouxe sérios embaraços. A solução foi apelar para os comandantes dos batalhões do Exército e da Polícia Militar, sediados em Ouro Preto. Dezenas de soldados foram, em pouco tempo, transformados em estudantes, com roupa civil e o jeito desabusado dos alunos da Escola, famosos por sua irreverência.

Outro aborrecimento, este de caráter passional, foi o namoro de uma atriz, que tinha sido *Miss Minas Gerais*, com o ator que compunha o personagem de Tiradentes, Paulo Araújo. Só que a moça estava meio noiva de conhecido *play-boy* de Belo Horizonte, o qual, descobrindo o namoro extracinematográfico, quis retirar a atriz das filmagens. Foi uma batalha difícil convencer o rapaz de que sua noiva e Paulo eram apenas "bons amigos".

Rebelião em Vila Rica alcançou grande êxito no Brasil e teve uma curiosidade: o certificado de censura da fita continha os seguintes e inéditos dizeres: "Livre. Recomendado para a juventude." Só que a juventude, principalmente a estudantil, seguiu ao pé-daletra a recomendação e, sob a influência da rebeldia dos colegas de Ouro Preto, em luta contra os desmandos do novo diretor da Escola, deflagrou diversas e tumultuadas greves no país.

* * *

A dupla direção do filme, de Renato e minha, funcionou bem nesse primeiro trabalho. Já em *Grande Sertão*, realizado em 1965, tivemos, infelizmente, sérias divergências, convencendo-nos, afinal, de que dirigir filme é tarefa autoral e, com raríssimas exceções (como se deu com os autores do filme *Pai Patrão*, os italianos irmãos Taviani), impossível de ser dividida com outro. Agora, quando filmamos um fica na direção e o outro na produção executiva.

Houve também em *Grande Sertão* (versão livre da obra-prima de Guimarães Rosa) alguns incidentes, iniciados com a inesperada frieza com que nos recebeu a população de Patos de Minas, cidade escolhida para sede da locação.

Descobrimos, mais tarde, a razão daquela frieza, insólita para gente tradicionalmente hospitaleira: alguns moradores da cidade, conhecendo o roteiro do filme, sentiram-se ofendidos, julgando que confundíamos os habitantes de Patos de Minas com os ferozes jagunços e pistoleiros que povoam o livro e a versão cinematográfica.

A solução foi deslocar as filmagens para um município vizinho, Lagoa Formosa, onde tudo correu normalmente, com exceção de alguns episódios, como o incrível tiroteio do Maurício do Vale, principal intérprete, em seqüência de batalha, quando acionou várias vezes a Winchester com balas reais, pois a arma não funcionava com balas de festim. Só que os tiros eram dados contra um alvo próximo à câmara, o que levou o diretor de fotografia, José Rosa, ao pavor, ouvindo o sibilar das balas a poucos metros do local onde trabalhava.

Outro incidente, este de caráter menos dramático, também envolveu o excelente Maurício, quando rodávamos uma das cenas capitais do filme: o desvario de Riobaldo, clamando alucinadamente pelo demônio, em meio a furioso redemoinho provocado por dois poderosos ventiladores que pertenceram à Vera Cruz.

O ator, endoidecido, desafiava o tihoso, clamando, aos berros, para que aparecesse:

— Lúcifer!... Vem, Satanás dos meus infernos!...

No exato instante em que a câmara rodava e o vendaval arancava folhas, criando o "redemunho diabólico", nesse ruidoso e emocionante momento soltou-se, para nosso desespero, o pivô da dentadura do Maurício e ele, provocando o capeta, deixou bem à vista a banguela nada fotogênica de sua arcada dentária!

— Corta! — gritamos em uníssono, Renato e eu. Depois saímos, Maurício e toda a equipe, a procurar o dente relapso, afinal encontrado no meio da folhagem.

Outro incidente, este novamente de cunho dramático, quase custou a vida da atriz Sônia Clara, que compunha o personagem de Diadorim.

Ocorreu no 21º dia de filmagem, quando, em cena de cavalgada, reunindo dezenas de jagunços em desabalado galope por caminho em declive, um dos estribos da sela de Sônia rompeu-se e ela, perigosamente, perdeu o equilíbrio sobre o animal. Com dezenas de cavalos em volta, se caísse teria morte certa. Apavorada, ela começou a gritar, pedindo socorro. Mas como a câmara estava distante, registrando com teleobjetiva o galope feroz, pensávamos que a moça, no auge do realismo da cena, estivesse dando estímulo aos companheiros de bando.

Por sorte, entre os figurantes, disfarçados de peões e jagunços, encontravam-se vários militares, cedidos pelo então Governador Magalhães Pinto. E foi um deles, o sargento Nojosa, que, percebendo o grande perigo que ameaçava nossa atriz, avançou corajosamente e deteve pela rédea o animal montado por Sônia, retirando-o da estrada.

* * *

Em 1970, foi a vez de *Balada dos Infiéis*, o terceiro longa-metragem de minha filmografia, e o primeiro que dirigi isoladamente. Rodado integralmente na estância hidromineral de Araxá, foi, em parte, financiado pelo Fundo Procinema do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais.

Durante as tomadas de cena na estância, ocorreram os dissabores habituais, como o formidável temporal que desabou exatamente no instante em que filmaríamos importante seqüência ambientada nos jardins do Grande Hotel, em festa luxuosamente decorada e musicada pelo conjunto Brazuca, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar. Com o aguaceiro, tudo se perdeu: tempo, dinheiro e alegria.

Por cortesia da direção do hotel e das Termas, técnicos e artistas tiveram livre acesso às excelentes instalações da estância. Só que um eletricista, entusiasmado com o banho sulfuroso de bolhas, abusou e ficou mergulhado na banheira por tempo acima do normal. Saiu de lá carregado para o hospital, a pressão baixíssima, e quase morreu.

Não nego que, vez e outra, fatos inesperados também nos traziam alegrias e compensações, como, por exemplo, a filmagem de uma cena ambientada no saguão de entrada do Grande Hotel. Instalada a câmara, verifiquei que um senhor idoso, extremamente simpático e elegante, continuava tranqüilamente sentado na poltrona, lendo jornal. Era, evidentemente, hóspede do hotel. Quando percebeu que a câmara ia rodar, levantou-se para partir. Fui ao encontro dele e pedi que continuasse no mesmo lugar (aquela história do "muito obrigado"), lendo o mesmo jornal. Percebi que tinha um rosto conhecido. Perguntei-lhe o nome. O hóspede, que eu desejava para figurante, respondeu afavelmente:

— Afrânio de Melo Franco...

— O embaixador, o ilustre diplomata?!... — perguntei, surpreendido.

E ele respondeu, modestamente:

— Embaixador sim, meu caro, mas aposentado. O *ilustre* fica por sua conta...

E concordou em continuar no mesmo lugar, lendo pacatamente o jornal. Foi o mais prestigioso figurante que tive em minha vida.

* * *

A péssima carreira de *Balada dos Infiéis* levou-me ao desânimo e à perplexidade, dos quais só comecei a sair anos mais tarde, quando um trabalho meu, *O Cangaceiro e o Samurai*, venceu concurso nacional de roteiros, e principalmente quando, em 1976, meu projeto de adaptação do romance de Bernardo Guimarães, *O Seminarista*, foi aprovado pela Embrafilme.

O Seminarista foi meu filme de maior sucesso. Realizado de fevereiro a abril de 1976, teve seu lançamento em maio de 1977, simultaneamente no Rio e em São Paulo.

Em poucos meses de exibição, firmou-se como um dos maiores êxitos do cinema brasileiro nos últimos anos, escolhido como "melhor filme nacional" de 1977 pela Associação Paulista de Críticos de Arte, e dando a Edino Krieger o Prêmio Governador do Estado de São Paulo pela trilha musical.

Dentre os tradicionais incidentes de filmagens, destaco dois: o primeiro foi quando a atriz Louise Cardoso, após permanecer várias horas dentro de um esquife, fingindo-se de morta, soltou um tremendo palavrão como desabafo pelo término da filmagem e da posição incômoda (e sinistra). O grito ecoou pela nave da velha Igreja de Santa Efigênia, de Ouro Preto, e fez o sacristão cair sentado, atônito. Mas não houve grandes problemas: Louise desculpou-se com o bondoso padre Barroso que, compreensivo, a mandou rezar um Padre-Nosso e uma Ave-Maria como penitência.

O outro contratempo foi a hepatite que atacou, inesperadamente, o ator Nildo Parente. Dando exemplo de alto espírito profissional, Nildo fez questão de concluir seu papel, recebendo todos os cuidados, naturalmente.

* * *

Estimulados pelo êxito de *O Seminarista*, partimos, os mesmos produtores, para outra película com a mesma e romântica temática rural de Minas, daí surgindo, em 1979, *O Sol dos Amantes*, filmada em fazendas, serras, rios — principalmente o São Francisco — e nos causticantes chapadões do centro-norte mineiro.

As filmagens começaram desventuradamente, com um tremendo aguaceiro que, durante semanas, castigou grande parte de Minas, provocando enchentes, desabamentos, mortos e milhares de desabrigados. A chuvarada diluviana nos imobilizou por vários dias,

mas o que nos salvou, felizmente, foram a competência e a maleabilidade da equipe de produção, modificando rapidamente o plano de trabalho e programando as filmagens em interiores.

A última locação do filme transcorreu na agreste região de Pirapora, em suas chapadas escaldantes, nas aprazíveis veredas, juncadas de buritizais, tão decantadas por Guimarães Rosa. No folclórico Rio do Chico ambientou-se parte destacada da narrativa: a fuga do casal de adolescentes pelo navio *gaiola* que, comprado no Mississippi, há várias décadas sobe e desce o lendário curso d'água.

Quando trabalhávamos no interior da velha embarcação, um incidente, que poderia ter conseqüências trágicas, envolveu o ator Roberto Bonfim. Fustigado pelo calor, Bonfim resolveu tomar banho de rio e, do convés superior, mergulhou nas águas barrentas do São Francisco. Imediatamente, o comandante do vapor, marujo experimentado, parou as máquinas e mandou um escaler recolher o banhista audacioso, enquanto nos pedia para rezar, pois aquele era local infestado de piranhas que, em poucos minutos, devorariam nosso famoso intérprete. As preces, ao que tudo indica, foram atendidas, pois o Roberto foi içado de volta ao *gaiola*, são e salvo. Ao tomar conhecimento da ameaça que o rondara, foi afogar o susto na célebre cachaça de Januária.

* * *

Acontecimentos desagradáveis e inesperados atormentam profusamente os diretores brasileiros. Eu, como muitos outros, também os sofri nestas três décadas de vida profissional: chuvas que caem no instante menos oportuno; sol que, teimosamente, se esconde atrás das nuvens; atores que ameaçam (e alguns até o fazem) abandonar o *set* de filmagem por toda espécie de pretextos, alguns insignificantes; conflitos com moradores de locais de filmagem (mulher sempre no meio); ciúmes, impaciência, irritação, reclamações contra a comida (mais freqüentes após as duas primeiras semanas de trabalho), etc., etc., etc.

Mas não é somente na realização de filmes que os cineastas brasileiros acumulam dissabores, contrariedades e incidentes de toda espécie. Em setores diversos — oficiais, políticos, parlamentares, sindicais — também nos defrontamos com lutas tenazes, campanhas insidiosas e toda sorte de pressão.

Nos meus trinta anos de atividade profissional, participei de acontecimentos capazes de encher páginas de livros ou jornais. Alguns deles, aliás, narrei em *Plano Geral do Cinema Brasileiro*.

As lutas e batalhas de nosso cinema são antigas como sua própria história. Para começar, as primeiras projeções de "vistas locais do Rio", anunciadas pela imprensa, e que seriam realizadas, em fins do século passado, no "Animatógrafo" do *Salão Paris*, de Paschoal Segreto, nunca se concretizaram, pois no dia 8 de agosto de 1898 o local foi destruído por violento incêndio.

A verdade é que a trajetória do cinema brasileiro segue uma linha tortuosa, de altos e baixos, traçada em meio ao absoluto predomínio dos filmes estrangeiros, com penetração em nosso mercado tradicionalmente facilitada por toda espécie de privilégios.

Esses privilégios, aliás, são defendidos com unhas e dentes (e também com muito dólar) pelos Harry Stones, os Eric Johnsons, os James Cockerys e os Jack Valentis de nosso calvário. Sempre que uma conquista importante de nosso cinema lhes ameaça os interesses, aqui desembarcam para iniciar uma persistente escalada intimidatória.

Durante muitos anos, desamparada por legislação adequada de defesa e incentivo, a cinematografia nacional foi obra exclusiva de teimosos pioneiros. No enfoque legislativo dado ao problema, ressalta, à primeira vista, o fato de as películas importadas servirem imutavelmente de ponto de referência para a fixação da reserva de mercado de nossos filmes, quando o inverso é que seria lógico e justo: a aferição da capacidade de consumo do mercado brasileiro e, sobretudo, a previsão anual do volume da produção nacional, fornecendo os coeficientes da produção externa autorizada a entrar no país.

A partir de 1952, estive, com orgulho, na linha de frente, ao lado de muitos e bravos companheiros, dessa movimentada, belicosa e heróica batalha cinematográfica. Ela me fez perder muita coisa, que outros também perderam: dinheiro, paz e saúde. Essa perda, contudo, não me levou ao desânimo, pois os resultados foram altamente compensadores: nosso cinema não só sobreviveu, nessa longa via-sacra, como, na verdade, cresceu, impôs respeito, ocupou tenazmente nossas telas e se projetou internacionalmente, conquistando muitos e honrosos prêmios.

Em 1975, lançamos 79 filmes de longa metragem; em 1976, 87; em 1977, 73; em 1978, 81; em 1979, 96; em 1980, 102; em 1981, 78; e, finalmente, em 1982, 85.

Somos hoje um dos cinco maiores centros de produção cinematográfica do mundo ocidental e, em termos de arrecadação, superamos amplamente os filmes estrangeiros, em valores relativos, considerando-se o volume global de lançamentos anuais.

Faltam-nos, evidentemente, estúdios, equipamentos, tecnologia e, principalmente, investimentos financeiros em escala suficiente pa-

ra dar contemporaneidade e força competitiva à cinematografia brasileira.

Sobram-nos, entretanto, inventiva, criatividade, riqueza temática e um extraordinário patrimônio paisagístico, fatores que consolidam o presente e antecipam um futuro de esplêndida potencialidade.

PROBLEMAS CONTEMPORÂNEOS

A redemocratização e, conseqüentemente, a liberalização da censura no Brasil conduzirão, em curto e médio prazos, à inevitável abordagem, no cinema, teatro e literatura, de temas de conteúdo político e social, antes dificultados ou sumariamente interditados pelo regime de força.

Não fosse a atual e asfixiante crise econômica que afeta duramente nossa indústria cinematográfica, poderia o Brasil conhecer novo surto criativo que retomaria e, certamente, ampliaria a fase experimentalista do Cinema Novo. Pois esta é, inevitavelmente, a maior e mais profunda vocação do Cinema: refletir a realidade política, social e cultural de um tempo, uma nação, um povo.

“A visão cinematográfica” — explica Germain Bazin — “nasceu do realismo. Os aspectos habituais do mundo, tendo perdido seu poder de sugestão, sua virtude realista, levam os artistas que desejam dar a impressão do que é vivido, a retirar da vida seus traços e detalhes mais singulares e inéditos.”

Quando o cineasta, ou o *cameraman*, aprendeu a servir-se da objetiva para descobrir e esmiuçar a realidade em seus detalhes mais particulares, o cinema deixou de ser um mero apêndice, ou sucedâneo, do teatro.

A pintura, por volta de 1800, dava uma imagem exata da realidade, sem, contudo, provocar a ilusão do movimento. A fotografia, a partir de 1830, captava a realidade, mas também não transmitia esta ilusão. Somente a cinematografia, depois de 1895, daria uma imagem precisa da realidade, reproduzindo o movimento.

Politicamente, durante a Idade Média, a pintura conservou-se como manifestação essencialmente feudal, fixando-se nos grandes afrescos. Só a partir da Renascença ela se democratizou, descendo para os cavaletes, exprimindo-se em quadros transportáveis e podendo ser apreciada por amplas camadas da população. Com a invenção da gravura, a popularização tornou-se ainda maior.

Após a Revolução Francesa, as novas técnicas da reprodução, como a litografia, a xilografia, a autotipia e a impressão criaram a necessidade de um consumo democrático mais intenso.

A fotografia e, finalmente, o cinema, vieram completar um ciclo de esplêndido sentido artístico, social e humano.

* * *

Como os baixo-relevos da antiguidade egípcia, a pintura renascentista e os primeiros filmes documentários de Lumière, o cinema viria a transformar-se, em nossos dias, no mais poderoso veículo de reprodução gráfica da vida social e comunitária do homem, sua mais rica e fecunda inspiração temática.

“Concordamos” — escreveu Eisentein em *Film Form* — “que a primeira manifestação do cinema é mostrar acontecimentos com a menor distorção possível, alcançando a realidade através de fragmentos.”

A partir do filme sonoro, depois de 1929, o roteiro de um filme passou a fixar a divisão de imagens e sons, provocando um progresso fundamental: o filme aproximou-se da realidade, utilizou sua linguagem e seus ruídos, politizou-se através dos diálogos.

Com o aperfeiçoamento da técnica do *decoupage*, da fotografia, da interpretação, da sonoplastia e da montagem, o cinema deixou de ser unicamente veículo de fixação, análise e reflexão da realidade e da vida social, para atuar na transformação dessa realidade, graças à ótica mágica de que dispõem os cineastas.

A partir dos elementos da realidade palpável, o cineasta pôde criar um espaço e um tempo cinematográficos, penetrando na alma, no pensamento, na imaginação, no sonho e no inconsciente, tornando-se instrumento de sugestão psicológica. Esta transformação qualitativa da realidade material em realidade anímica é uma das mais notáveis potencialidades específicas do cinema contemporâneo.

Foi, no entanto, o caráter social e político que marcou mais intensamente a evolução da arte cinematográfica, nascida em momento preciso da história e integrando-se no fato social, econômico e cultural perfeitamente definido.

* * *

Duas posições independentes adota, via de regra, o espectador cinematográfico frente ao espetáculo projetado na tela: utiliza-se dele para escapar do cotidiano que o aflige, ou, num segundo caso, como estímulo à reflexão crítica e ao diálogo polemizante com os elementos ideológicos e políticos da obra cinematográfica.

Ao realizar um filme, todo cineasta faz uma inevitável opção por uma das duas alternativas: na primeira explorando a passividade crítica e emocional do espectador, ou, na segunda, incentivando a participação intelectual no debate provocado pelo filme.

Tradicionalmente, e a *grosso modo*, o cinema norte-americano segue com mais frequência a primeira hipótese, enquanto o europeu pratica mais intensamente a segunda.

"Os pontos essenciais e insubstituíveis da cultura norte-americana" — escreveu Guido Gerosa — "têm sido a constante aversão pela metafísica, o culto da ação e da energia, a comunhão ideal com a natureza, o caráter pragmático da vida americana."

Para definir a segunda posição — de participação crítica — reproduzimos o pensamento de Umberto Barbaro:

"Toda obra de arte, em seu contato com o público, adquire um valor social: ela promove, isto é, determina certas correntes afetivas e ideológicas, certos movimentos de opiniões e de reações, que jamais ficam estéreis, que fermentam poderosamente na massa heterogênea de fatores sociais, como antecipações ideais da história futura."

"O olhar da câmara é o olhar do homem de hoje" — proclamou Luc Mollet. O cinema contemporâneo busca dimensionar os valores reais de nosso tempo, e o faz por diferentes formas: pelo anarquismo crítico de Buñuel; pela desdramatização da narrativa de Godard; pela redescoberta do tempo e da memória, de Resnais; pela metafísica da incomunicabilidade, de Antonioni; pelo realismo onírico e alegórico de Fellini; pela tragédia da solidão e da moral individual, de Bergman; pelo desvario barroco de Glauber Rocha.

Torna-se extremamente importante que as novas gerações re-assumam, no cinema, a posição crítica e renovadora que adotaram e expressaram na década de 60. A nova realidade política e social do Brasil lhes favorece a realização de um gênero de filme capaz de enfrentar a imposição de fatores comerciais que prevalecem na atividade cinematográfica. Mais do que nunca, a abertura política deve corresponder a uma *abertura cinematográfica*, ampla e criativa.

É evidente que o cinema-espetáculo, de exclusivo entretenimento, e aquele de baixo nível cultural, de enfoque pornográfico, não se extinguirão. O que se deseja, contudo, é que não eliminem das telas a obra cinematográfica de dignidade e elevado conteúdo ideológico, capaz de exprimir a intensa fermentação política e social que se observa na vida nacional contemporânea.

* * *

Ainda é restrita a presença de jovens cineastas na atividade cinematográfica brasileira. E esta presença, como se sabe, é vital para a continuidade e, principalmente, a evolução estética e temática de nosso cinema.

Às novas gerações, afinal, compete a desmistificação das exauridas linhas temáticas de uma cinematografia que, por força das circunstâncias políticas atuais, se empobreceu no embate ideológico da vida nacional.

A deficiente militância das novas gerações no cinema brasileiro, em nossos dias, pode ser causa não só de estagnação, como, o que nos parece mais grave, de apatia e decadência.

Impõe-se, conseqüentemente, que as entidades oficiais de cinema criem perspectivas para a ampliação de novos quadros técnicos e autorais — roteiristas, diretores, iluminadores, montadores, etc. — dispondo de instrumentos e condições que os integrem no mercado de trabalho.

O que, na verdade, se constata na atualidade é a canalização das novas vocações cinematográficas para o vasto mercado da televisão, de que resulta a dificuldade de renovação que pode deteriorar a qualidade dos filmes nacionais.

Nesse sentido, é premente que a Embrafilme adote, com urgência, uma planificação racional de sua participação financeira em novos projetos, destacando um razoável percentual de recursos para aqueles oriundos de jovens cineastas de boa formação técnica.

O estímulo à profissionalização de novos valores não pode limitar-se, evidentemente, ao simples custeio de projetos. Há outras e importantes formas de incentivo, como, por exemplo, a realização de concursos de roteiros, mostras e festivais; apoio e colaboração financeira a cursos e seminários de cinema, instituídos não só no Sudeste, como nas restantes regiões geográficas do país; instituição de convênios para a concessão de bolsas de estudo em cursos cinematográficos do exterior; inclusão de estagiários e assistentes remunerados nas equipes de realização de filmes co-produzidos pela Embrafilme.

O longo período de arbítrio, do qual o Brasil emerge, dificultou profundamente a renovação de quadros profissionais de nosso cinema. No instante em que o país, finalmente, retorna à legalidade, o estímulo ao surgimento e afirmação de novas vocações necessita incluir-se prioritariamente na programação da Embrafilme e na ação normativa do Concine e das entidades incumbidas do fomento à cultura no Brasil.

SÍNTESE E DEFINIÇÃO

A complexa problemática contemporânea de nosso cinema não se limita, evidentemente, à insatisfatória presença das novas gerações nessa atividade.

Essa problemática é vasta e sinuosa, e sua definição exige estudos e debates que não se integram bem no espírito destas reminiscências ligeiras e, provavelmente, nostálgicas.

Diremos, no entanto, que o que vem caracterizando mais persistentemente a atuação do cinema brasileiro, desde os primórdios, é a ausência de uma política racional de estímulo industrial, financeiro e comercial, apesar de impor-se como importante veículo de divulgação cultural e turística.

A reserva de mercado, principal medida protecionista que lhe garante a continuidade e sobrevivência, não representa, contudo, uma diretriz programática de substituição de importação. Esta se alcança, no setor, pela lei da contingenciamento, pela qual, como é sabido, se determina o volume anual de filmes estrangeiros autorizados a entrar no país, tendo como elemento de aferição a capacidade nacional de abastecimento do mercado interno de exibição.

Constata-se, na atuação das entidades oficiais do cinema, uma persistente confusão de políticas e instrumentos de incentivo e proteção, o que dificulta a própria esquematização industrial do setor.

Tarefa básica, conseqüentemente, é a formulação de uma diretriz industrial voltada para a promoção do crescimento e lucratividade da produção nacional de filmes de curta e longa metragem, além da ampliação da infra-estrutura comercial de distribuição e exibição. Torna-se indispensável, nesse sentido, que o mercado compulsório de películas brasileiras seja completamentado por medidas financeiras, fiscais e aduaneiras que lhe permitam o crescimento em regime de forte competitividade.

Todo país, como se sabe, elimina ou atenua a concorrência indiscriminada de produtos similares aos que fabrica pela promoção de restrições legais, alfandegárias e fiscais. A indústria cinematográfica não foge ao princípio básico e, para consolidar-se, necessita da outorga de dispositivos protecionistas prioritários.

No cinema, mais ainda do que em outras atividades, a missão do legislador é fundamental, já que a pressão competitiva de um filme é poderosa e envolvente, incluindo interesses não só econômicos, como culturais e políticos.

O sistema de copiagem favorece a exportação do filme a baixo custo. As grandes produções internacionais chegam ao nosso mer-

cado geralmente amortizadas nos mercados de origem, necessitando cobrir apenas o custo das cópias, a fraca taxaço e as despesas de lançamento. Tais gastos, de regra, não ultrapassam 20.000 dólares, enquanto o filme brasileiro, dispondo quase que exclusivamente do mercado interno, deverá amortizar elevados custos industriais de produção, além das taxas, despesas de comercialização, publicidade, etc., e que alcançam, em média atual, de 300.000 a 500.000 dólares.

Ao encontrar um mercado fracamente restritivo, e dispondo de excepcional *know-how* técnico e artístico, o filme estrangeiro avassala o mercado e impede a expansão da produção nacional escassamente protegida.

Em nosso país, a legislação cinematográfica apresenta um panorama tradicionalmente distorcido e, em seu aspecto global, voltado mais para o produto acabado do que para o processo de sua fabricação.

Além da modificação estrutural da reserva de mercado, que se fixaria fundamentalmente na aferição da capacidade de absorção do mercado brasileiro de exibição e na previsão anual do volume da produção nacional, pela qual se estabeleceriam os coeficientes da produção externa autorizada a entrar no país, impõe-se a adoção da lei da contingenciamento, ou lei do similar, indispensável para o saneamento do mercado e o pleno desenvolvimento de nossa indústria de filmes.

A contingenciamento, adotada em vários países, geralmente se complementa com o sistema da reciprocidade, que regula a importação de filmes estrangeiros e a exportação de filme nacionais, através da fixação de cotas intercambiáveis, a exemplo do que vigora em diversas nações que celebraram acordos de co-produção.

Juntamente com estas medidas básicas que disciplinam o mercado interno, outras providências destacam-se e se impõem na atualidade do cinema brasileiro.

Entre outras, por exemplo, inclui-se, por sua relevância, a ampliação do circuito nacional de exibição, em processo de deterioração, além da conquista das novas e modernas formas de exibição, como o vídeo-cassete, a televisão, etc.

A vinculação do cinema ao Ministério da Educação e Cultura recomenda, naturalmente, uma planificação operacional com a rede de Televisão Educativa e sugere, por sua implicação pedagógica, a implantação de um circuito de salas de exibição em 16 milímetros, para serem utilizadas, em horário diurno, com projeções a serviço da rede escolar dos municípios selecionados.

Nesse sentido, cito, com satisfação, o convênio recentemente assinado pelo diretor-geral da Embrafilme, Roberto Parreira, e o Se-

cretário de Cultura de Minas, José Aparecido de Oliveira, visando, exatamente, à implantação de uma rede de salas em 16 milímetros naquele Estado.

No setor específico da produção, a prioridade será, inegavelmente, a ampliação das fontes de crédito e custeio. É notória, nesse sentido, a escassez de recursos de que dispõe a Embrafilme para o financiamento de novos filmes e participação societária em projetos de co-produção.

O incentivo fiscal, através da dedução do imposto de renda, é medida periodicamente reivindicada pela classe, tendo sido, inclusive, teor de projeto de autoria do Senador José Sarney, misteriosamente envolto em espesso silêncio parlamentar.

Tornou-se uma posição unânime de cineastas e produtores a urgência da ampliação das fontes de recursos da Embrafilme. Com referência aos que a empresa arrecada, reivindica-se sua aplicação exclusiva na economia cinematográfica, da qual geralmente são oriundos.

O antiquado código tributário brasileiro retirou do setor cinematográfico taxas e impostos que, pela lógica, deveriam ser-lhe destinados. Medida plausível, capaz de sensibilizar o Governo, seria a inclusão do produto cultural (filmes, peças teatrais, livros, etc.) entre os setores beneficiados pelos recursos do Finsocial. A justificação da proposta é extremamente simples: cinema, teatro, literatura, música, artes plásticas, têm um amplo e extraordinário conteúdo social.

Na área exclusivamente administrativa, exige-se da Embrafilme a modernização e agilização de seu complexo técnico-operativo, com ênfase para as normas que regulam sua participação nos projetos de co-produção.

No setor comercial, reitera-se a proposta de criação de uma subsidiária destinada a operar a distribuidora da Embrafilme e lhe fornecer condições adequadas para sua implantação em todo o país e no exterior.

Com referência à descentralização da produção, a dinamização dos pólos cinematográficos, já implantados em alguns Estados, mas com funcionamento extremamente insatisfatório, é providência que também se impõe na atualidade.

Em trinta anos de atividade no cinema brasileiro testemunhei períodos de crise e surtos promissores, mas efêmeros, de prosperidade.

Percebe-se facilmente a fisionomia fatigada dos cineastas brasileiros. Muitos desertaram, alguns até se mataram.

"Em todos os setores" — escreveu Alex Viany — "o cinema brasileiro vai caminhando aos tropeços, aos trancos e barrancos,

aprendendo hoje para errar amanhã, e para acertar depois de amanhã.”

“É o velho ditado mineiro” — completa Humberto Mauro: “a única coisa que põe pra frente, é topada.”

“O nosso caríssimo cinema brasileiro” — acrescenta o grande pioneiro — “de topada em topada vai avançando brilhantemente e, em futuro próximo, alcançará a meta desejada por todos nós: tornar-se firme e sólido como arte e indústria. Amém.”

Temos uma característica inconfundível: somos teimosos, não entregamos os pontos.

Conquistamos, com luta, muita coisa. Conseguimos vencer terríveis obstáculos. Por que não confiar no futuro?

RECORRER PARA CINEMA

SEGUNDA PARTE

HISTÓRIAS PARA CINEMA

O CANGACEIRO E O SAMURAI

Argumento cinematográfico de Geraldo Santos Pereira.

Diálogos de Francisco Pereira da Silva (personagens brasileiros) e Susumu Mi-vao (personagens japoneses).

Premiado no Concurso de Roteiros Originais promovido pelo Instituto Nacional de Cinema e Embrafilme, em 1976, sendo a Comissão Julgadora integrada por Octávio de Faria, Renato Bittencourt, Alberto Shatovsky, Ely Azeredo e Carlos Amaral Fonseca.

1. Nos últimos anos da década de 30, um Cantador nordestino viaja solitário por uma estradinha poeirenta que corta a terra árida e esturricada da caatinga baiana.

Com a viola a tiracolo, montado num cavalo magro, o Cantador transpira muito sob o sol causticante e traz a rede enrolada e presa na garupa do animal.

Ao passar diante de um ramo de arbusto espinhento, à beira da estrada, refreia a montaria, atraído por pedaços de roupa japonesa, a seda desbotada, quase em frangalhos.

Avista também, tombada ao pé de um mandacaru, uma espada enferrujada e, mais adiante, um velho chapéu de cangaceiro e uma arca oriental, com incrustações de marfim e madreperla.

A canastra japonesa, quebrada, em mau estado, está coberta de poeira e suas cores esmaecidas pelo sol e a chuva.

Intrigado, o Cantador apeia e aproxima-se do arbusto e fica observando a espada, o chapéu, o quimono oriental. Depois abaixa e abre a canastra.

Nesse exato instante, um forte pé-de-vento arranca do interior da arca papéis velhos e fotografias amarelecidas, todos cobertos de pó, lançando-os no espaço.

Câmara acompanha o esvoaçar dos papéis e panoramiza até fixar o céu azul e as grossas nuvens brancas, formando desenhos caprichosos, e o sol forte que agride o sertão.

O som da ventania mistura-se, na trilha sonora, à voz característica de um cantador popular do Nordeste, cantando um ABC, acompanhado com a sua viola sertaneja.

A imagem do céu e dos papéis velhos, arrancados pelo vento do interior da canastra, funde-se com o rosto suarento do Cantador, agora sentado no canto de uma larga praça de um povoado sertanejo, na qual se vê, movimentada, a pitoresca feira popular.

Câmara recua, abrindo o quadro, até mostrar toda a feira, o casario, o cruzeiro e a velha igreja ao fundo. Depois enquadra o Cantador, cercado por homens, mulheres, velhos e crianças, no

instante em que inicia o relato, em forma de ABC, da estranha história que envolveu, tempos atrás, a arca, o traje japonês, a espada e o chapéu de cangaceiro:

Atenção que eu vou contar
meu povo, preste atenção,
um ABC muito trágico
que aconteceu no sertão,
envolvendo uma família
procedente do Japão.

Bendigo quem vive em paz
lavorando nas fazendas,
assim vivia um nipon
livre de todas contendas
pensando em sua terra,
no Japão de muitas lendas.

De vez em quando a voz característica do Cantador mistura-se aos gritos de feirantes e artesãos, apregoando produtos e o pitoresco artesanato popular da Bahia.

Quando isso acontece, o Cantador sobe a voz, e continua a narrativa musical:

Contam que um velho Massao,
de sobrenome Takeda,
morava então em São Paulo
negociando com seda,
conceituado por todos,
tomando chá e sakê.

Durante a cantoria, câmara desloca-se pela feira para fixar flagrantes pitorescos, tipos populares, mercadorias típicas do Nordeste.

Enquanto isto, estimulado pela platéia cada vez mais numerosa de espectadores, o Cantador continua:

Devido então a um negócio
Massao recebeu um dia
uma fazenda de gado
no interior da Bahia,
mudando-se para lá
com a esposa Kimia.

E tornou-se fazendeiro
de mil cabeças de gado,
mas depois enviuvando
ficou triste e desolado,
escreveu para o Japão
aos seus entes adorados.

Fez então uma missiva
para um seu sobrinho amado
chamando-o para herdeiro
de sua fazenda de gado.

Kyoshiro era o sobrinho,
disse sim ao seu chamado.

* * *

2. A ação agora desloca-se para o porto de Salvador, em meados dos anos 30. Lá se encontra, em lugar destacado, um navio misto da linha japonesa Maru, que acaba de atracar.

Conjuntamente com essas imagens, ouve-se, ainda, em voz off, o Cantador, que prossegue o ABC:

Grande mistério é o homem,
ninguém tente o seu roteiro.
No ano de trinta e cinco
chega o moço num saveiro,
pisando o cais da Bahia,
lindo solo hospitaleiro.

Além de revelar aspectos peculiares do porto, câmara focaliza o velho fazendeiro japonês Massao Takeda. Tem a pele curtida, veste traje brasileiro e fixa o olhar, com impaciência e alegria, no portaló do navio, por onde começam a descer os passageiros.

Quando Kyoshiro Takeda surge no alto da escadaria, seguido pela esposa, Sayuri, que é jovem e linda, e sua mãe Mari, todas as atenções convergem para os japoneses e sua exótica e colorida indumentária.

Massao avança um pouco mais e, com as tradicionais medidas do povo nipônico, dá emocionadas boas-vindas aos parentes.

Enquanto isso, ainda se escuta, na trilha sonora, a inconfundível voz do Cantador, concluindo o relato inicial de nossa história:

Há alegria nos olhos
de Kyoshiro chamado.
Sayuri, a mulher dele,
é um jasmim delicado.
Traz também dona Mari,
sua mamãe adorada.

Depois a voz do Cantador desaparece e cede lugar, na trilha sonora, aos ruídos ambientais do porto de Salvador.

Ao fixar os olhos em Sayuri, Massao Takeda mostra emoção e perturbação. Disfarça, contudo, a grande surpresa com o cumprimento tradicional de sua gente.

Entre as malas e pertences trazidos pelos recém-chegados, destaca-se uma arca finamente decorada, que o próprio Kyoshiro carrega, não confiando nos movimentados carregadores baianos que acorrem, pressurosos.

Livres da burocracia portuária, os quatro japoneses deixam o cais e iniciam, a pé, o trajeto até a velha estação rodoviária.

Atravessam ruas, praças e vielas da parte antiga de Salvador, atraindo a curiosidade generalizada dos baianos, pouco habituados àquela presença insólita.

Mais tarde, já instalados no interior de uma "jardineira", iniciam a longa viagem com destino ao sertão e à Fazenda do Jate da Bahia.

O veículo, barulhento e desconfortável, cruza a velha cidade e, mais adiante, ganha a estrada de terra que conduz ao interior.

Lá se aglomeram tipos populares, gente tocando viola, carregando toda sorte de objetos, aves e animais, em forte contraste com a recatada descrição dos japoneses.

Horas mais tarde, ao entardecer, a "jardineira" encosta à beira da estrada e dela descem, com seus pertences, Massao, Kyoshiro, Sayuri e dona Mari.

Sob o sol declinante, seguem por uma trilha boiadeira que penetra na caatinga, enquanto o ônibus se afasta entre nuvens de poeira.

Mais adiante, encontram uma porteira, que Massao abre animadamente, enquanto informa que ali começam suas terras.

Caminhando um pouco à frente, ao lado de Kyoshiro, com Sayuri e dona Mari mais atrás, Massao Takeda presta esclarecimentos ao sobrinho (na língua japonesa, evidentemente, traduzida, no filme, em legendas em português):

— Aqui estamos no Nordeste do Brasil. No Sul, pelos lados de São Paulo, há muitos contrerrâneos nossos, mas por aqui não se vê nenhum. Agüentei-me sozinho nestas paragens. Com a vinda de vocês, agora me sinto encorajado. Nada mais confortador. Estou feliz e tranqüilizado.

Caminham em silêncio, observando a vegetação tortuosa e rasteira, as formações cactáceas, integradas na paisagem inconfun-

dível que Von Martius chamou, no século passado, de “silva horrida”, a floresta horrenda, a mata medonha.

Massao então continua:

— Minha fazenda... Hum, *fazenda* é o nome brasileiro do “*noen*”. Ela se tornará mais bonita com a ajuda de vocês. Comparada com as terras de cultura do Japão, tão pequeninas, minha fazenda tem uma extensão várias dezenas, centenas de vezes maior. Amanhã mostro a propriedade a vocês, tão grande que se surpreenderão. Nela faço criação de gado, e planto algum roçado. Tenho centenas de cabeças de gado. O boi é um animal maravilhoso, principalmente o bezerrinho.

Voltando-se para Sayuri, que segue um pouco atrás, diz Massao:

— Sayuri, você vai gostar muito...

Sayuri avança um pouco, aproxima-se de Massao e responde:

— Que bom, titio, poder ver o bezerrinho... Deve ser adorável, não acha, mamãe?

— Não consigo fazer idéia — comenta dona Mari. — Massao diz que há centenas de bois... Mas, sendo a terra tão grande assim...

Os japoneses distanciam-se na caatinga inundada de sol.

Quando chegam à sede da fazenda, na tarde refrescada, avistam uma paisagem menos árida, amenizada por vegetação frondosa e abundante, com árvores frutíferas, horta e o pasto pelo qual se espalha o gado.

A casa-grande, velha construção de um só pavimento, cercada por ampla varanda, fica no centro de um pátio com árvores e jardins bem tratados.

Quando os imigrantes a alcançam, carregando malas e pertences, estão exaustos, encharcados de suor, cobertos de poeira.

Alguns empregados, entre os quais se destacam Pedro Roque e “siá” Engrácia, cozinheira da casa, vêm ao seu encontro, ajudando a carregar a bagagem.

Pedro Roque faz menção de apanhar a arca, mas Kyoshiro o detém, recusando.

Massao aproxima-se do sobrinho e, apontando para o móvel, indaga:

— Tem alguma coisa aí dentro? Parece algo importante.

— Quando o titio vir — respondeu Kyoshiro —, acho que se lembrará. São relíquias da casa, legadas por nossos antepassados.

Cruzando o pátio e aproximando-se da casa, Sayuri observa a paisagem que a circunda e avista, tangendo o gado, um homem forte, montado num cavalo baio.

É o capataz Antônio Garcia, de expressão viril, chapéu de couro na cabeça, vestindo o gibão típico dos vaqueiros.

Atraído pela chegada dos estrangeiros, Garcia fixa em Sayuri um olhar cheio de admiração que a intimida.

Depois o capataz esporeia o cavalo e volta ao trabalho, gritando:

— Ê boi!... Vaca... Fasta, vaca!... Mimosa, vamos! Passa, Morena! Ê boi... Ô lô, ô lô!... Vamos!

Os gritos do vaqueiro interrompem a caminhada dos japoneses, atentos à chegada do gado.

— É meu capataz, Antônio Garcia — explica Massao. — Ele leva os bois para o curral, a fim de dar comida.

Chegando à casa-grande, os recém-chegados sobem os degraus do alpendre, circundam com os olhos a paisagem crepuscular e depois entram na sala de visitas, vasto cômodo com janelas abertas para a varanda.

Ali se percebe, de mistura com objetos, móveis e utensílios da vida brasileira, a lembrança da terra japonesa, com sua atmosfera inconfundível, diluída no tempo e na distância.

Sayuri e dona Mari interessam-se por tudo, comentam as coisas que defrontam.

Indo sentar-se num sofá, dona Mari exclama, divertida:

— Doravante, em vez do "tatami", vamos nos sentar assim...

— Com o tempo — observa Sayuri —, vamos nos acostumar tanto que não conseguiremos mais sentar sobre o "tatami".

Perto das duas mulheres, Massao e Kyoshiro dialogam:

— O tio Yamada está com os cabelos todos brancos...

— Imagino — comenta Massao. — Ele é cinco anos mais velho do que eu. Como vai a tia Nishiyama?

— Ainda está forte. O senhor, titio, parece bem moço para a idade!

— Isto é devido ao clima do Brasil, que permite que se viva tranquilamente... Mas, depois da morte de Kimie, sinto que perdi um pouco o ânimo...

Continuam depois a percorrer a casa e, pelo comprido corredor interno, vão à copa e cozinha.

Massao, em seguida, indica o quarto de Kyoshiro e Sayuri e, mais adiante, o que reservara para dona Mari. A bagagem é dividida e o grupo vai repousar um pouco da longa viagem.

* * *

3. Horas mais tarde, à noite, a família japonesa reencontra-se à mesa de refeições.

Pratos típicos brasileiros, de mistura com outros, da cozinha nipônica, revelam curiosa integração de hábitos e costumes, interessantes pontos de convergência de raças e culturas antípodas.

A refeição decorre alegremente, dominada pela curiosidade dos recém-chegados, atraídos pelos detalhes típicos do Brasil. Modo de comer, pratos, condimentos, jeito pitoresco de servir da cozinha, com sua expressão meio atoleimada, tudo diverte os estrangeiros.

Quando "siá" Engrácia vem da cozinha com a galinha ao molho pardo, Sayuri pergunta, intrigada:

— Que é isto, titio?...

— Dão o nome de "galinha ao molho pardo"...

— "Molho pardo"?

— É sangue de galinha com molho de vinagre — explica Massao, divertido. — É uma delícia, Sayuri! Experimente...

Sayuri serve-se de um pedaço, degusta o molho e parece gostar:

— Está delicioso!...

Após o jantar, os japoneses retornam à sala de visitas, onde Sayuri e dona Mari examinam, admiradas, plantas e flores brasileiras.

Mais tarde, Massao Takeda vai ao quarto e volta com bela boneca japonesa, com traje colorido, bem trabalhado, que ele estende à mulher de Kyoshiro, dizendo:

— Era a boneca preferida de Kimie...

Sayuri, encantada, pega a boneca e exclama:

— Como é linda, titio!

— Dou-lhe de presente, Sayuri... Fique com ela.

— Muito obrigada, titio! Guardarei com carinho.

Quando a moça avista, sobre um móvel, um velho "shamisen", instrumento de cordas do Japão, apanha-o e, sentando-se numa esteira, à moda nipônica, começa a dedilhar as cordas, enchendo a sala de nostalgia e reminiscências.

Os outros, tocados pela lembrança da terra distante, silenciam, comovidos.

Misturados ao som monocórdio do instrumento musical, chegam de fora ruídos característicos da fazenda: mugir de bois, latidos de cães, gritos de crianças, grilos e coaxar de sapos.

Horas depois, no silêncio da noite, Massao Takeda, no quarto, aproxima-se de uma cômoda, sobre a qual se vê uma fotografia emoldurada, que ele apanha, melancólico.

É o retrato de Kimie, sua esposa, falecida anos atrás.

Na foto, Kimie, vestida com traje nupcial japonês, deixa ver uma grande semelhança com Sayuri, desvendando, desta forma, o secreto motivo da perturbação do velho fazendeiro, quando avisou, no cais de Salvador, a jovem esposa de Kyoshiro.

Metros além, noutro aposento da fazenda, Sayuri, sentada diante da penteadeira, alisa os longos cabelos negros, preparando-se para deitar.

Seu rosto, efetivamente, possui notável semelhança com Kimie. Apesar da fadiga, está feliz e serena.

Quando Kyoshiro dela se acerca, já em roupa de dormir, Sayuri nele recosta amorosamente o rosto. Kyoshiro acaricia-a, com ternura, e lhe diz:

— Gosto daqui, Sayuri. No começo será duro, mas, com o tempo, nos acostumaremos.

— Tenho saudades do Japão, que está tão distante — comenta Sayuri. — Mas tenho a impressão de que gostarei também de viver aqui, Kyoshiro.

— Não temos amigos, nem conhecidos, com exceção do titio, mas suas palavras me tranqüilizam, Sayuri. Os empregados parecem boa gente. Com métodos novos e muito trabalho, acredito que a lavoura melhorará muito.

Sayuri levanta-se e, enlaçada ao marido, caminha até a janela. Os dois, em silêncio, ternos e nostálgicos, ficam apreciando a paisagem noturna.

Nesse mesmo instante, Massao, em seu quarto, afasta-se da janela, apaga a luz e vai deitar-se, melancólico, pensativo.

Na trilha sonora predomina música japonesa de acentos tristes e estranhos, destacando-se os sons do "koto" e do "shakuhatchi".

* * *

4. No dia seguinte, os empregados da fazenda reúnem-se no pátio, diante da casa-grande.

São homens e mulheres humildes, queimados de sol, a pele curtida, o ar resignado.

Enquanto esperam, comentam uns para os outros, em pequenos grupos:

— Virge, não é que o velho Massao agora tá todo prosa? E a pois, ontem não chegaram, para morar com ele, três japoneses?

— Parentes do velho? — pergunta um vaqueiro.

— Quero crer.

— É um traste de gente esquisita... É os zói, é a fala: tilili, tilili, tilili...

Noutro grupo, um peão, com ar malicioso, comenta para um tipo mirradinho, de barba rala:

— Até que a moça dos olhos rasgados é bem apanhadinha...

— E é gente que aumenta naquela base, feito mocó...

E dá uma risadinha.

Mais adiante, uma mulher, os cabelos cobertos por um pano branco, está dizendo ao vizinho:

— Japonês é gente séria, trabalhadora. Gente que gosta das coisas bem arrumadas. Não é como os mcorongos preguiçosos deste sertão...

— Comadre Balbina já tá toda caída pelos chinas...

— Tou falando a verdade — retruca a mulher.

Perto da escadinha que leva ao alpendre, um roceiro conversa:

— O Coronel Amaro, da Caraíba, anda dizendo que esses gringos só sabem é explorar os empregados, pagando pouco e dando trabalho demais.

— Conversa, homem! Explorador é o Coronel! Usura como ele só! Ele tá é querendo entrar nas terras de "seu" Massao!

Num canto do pátio, meio isolado, o capataz, Antônio Garcia, fuma um cigarro de palha, esperando caladão.

De repente, em volta dele, o vozerio silencia. Todos se voltam na direção da casa-grande.

Seguido pelos parentes, Massao Takeda chega do interior.

Desejando pretigiar a cerimônia de apresentação, Sayuri veste um rico e vistoso traje feminino, da melhor tradição japonesa. Sua aparição, por isso mesmo, causa espanto e admiração, principalmente em Antônio Garcia, que a observa de longe, fascinado.

Massao, aproxima-se do beiral da varanda, dirige-se aos empregados, em linguagem pitoresca, de forte sotaque:

— Fazer o conhecimento para japonês: sobrinho Kyoshiro Takeda; mulher sobrinho, Sayuri; mãe sobrinho, Mari Takeda...

Os empregados chegam mais perto do grupo, uns tirando os chapéus, outros estendendo a mão. Os japoneses apenas se curvam, à maneira oriental.

Um vaqueiro, desembaraçado, augura:

— Muita paz e saúde.

Uma preta gorda e simpática saúda os patrões:

— Que o Senhor do Bonfim zele por todos!

Um a um os empregados sobem a escadinha e vão sendo apresentados pelo fazendeiro:

— Este é o Mário. O outro é o Josué. Aquele é Paulo.

Quando Antônio Garcia se aproxima, chapéu à mão, Massao Takeda apresenta-o com especial consideração:

— Este é Antônio Garcia. O Antônio é o meu braço direito, homem de minha confiança.

Ao acercar-se de Sayuri, Garcia fita-a com incontida admiração. Mas nada diz, limitando-se a tocar de leve sua mão estendida.

Na trilha sonora ouvem-se, neste instante, acordes expressivos do "shamisen", mesclados com batidas discretas de atabaques do candomblé.

* * *

5. No dia seguinte a fazenda volta à normalidade.

Massao e o sobrinho saem a cavalo, enquanto Sayuri e a sogra percorrem a horta, o pomar, o jardim, onde reverenciam, num canto, o pequeno e florido túmulo de Kimie.

No curral, Antônio Garcia separa o gado, prepara a ordenha, encaminha os bois de engorda ao pasto.

Noutro ponto, examinando a terra esturricada da caatinga, Kyoshiro conversa com o tio:

— Está me parecendo que esta tal de caatinga é areia, não se encontrando terra muito boa.

— É verdade — responde Massao. — Tudo por aqui é deste jeito.

— Acho que com um pouco de água melhoram as plantações. Não existe aguada por perto?

— Existir, existe. Seguindo-se um quilômetro deste lado se encontra um rio. Se bem que pequeno.

— Ah sim? Isto é bom. Que tal se aproveitássemos imediatamente essa água? Seja como for, mostre-me o rio.

— Não fica longe. Vamos até lá.

Enquanto isso, perto da casa-grande, Sayuri e a sogra também conversam:

— Se adubarmos a horta e o pomar com o esterco daquele pasto — diz Sayuri — e se dermos água todos os dias, com o clima daqui poderíamos colher nabos muito grandes.

— É verdade, Sayuri — concorda dona Mari. — Nabos, acelgas, cenouras e pepinos. Vamos pedir que nos mandem sementes do Japão.

No curral, Garcia segue o caminhar das japonesas, atraído pela figura delicada de Sayuri, por seus passos graciosos, seu traje colorido.

Quando as duas se aproximam do local onde trabalha, o baiano, o busto nu, banhado de suor, levanta os olhos e, com discreto cumprimento, fixa em Sayuri um olhar másculo e penetrante. A japonesa retribui a saudação, intimidada, e depois se afasta com a sogra.

O capataz solta então um bezerro, monta no cavalo, grita forte e põe o gado a caminho do campo.

Apesar do entreenchoque inevitável com hábitos e costumes da nova terra, os japoneses, com o passar do tempo, integram-se em sua vida.

Nisso ajuda-os, decisivamente, com a experiência que possui do país, o velho Massao, homem prudente, maneiroso, estimado por aquela gente.

Kyoshiro introduz e executa melhoramentos na propriedade: abre canais e canaliza a água do rio para irrigar a terra árida; inicia a criação de aves e suínos; seleciona terrenos propícios a novos cultivos; faz drenagens; constrói galpões e paióis.

Sayuri e dona Mari ampliam a horta e o pomar, iniciam o plantio de novos legumes e árvores frutíferas, adubando adequadamente a terra.

Meses depois, Massao, Kyoshiro, Pedro e alguns empregados vendem aves, ovos, legumes e outros produtos da fazenda na feira de uma cidade próxima.

Quando os vêem chegar, fazendeiros e sitiantes, como o Coronel Amaro, comentam entre si:

— Já viram como os chinas andam progredindo?

— Só penso é nesses baianos bestas, empregados de “linguêlé” — exclama, sarcástico, o Coronel. — Japonês é pra plantar abobrinha... Onde japonês dá importância? Importância tem é este Coronel Amaro, para acobertar tudo, até o errado, se achar que o errado tá certo. Entenderam? Me admira o Antônio Garcia, um homem novo, forte, continuar ali...

— Mas ele era de lá, nasceu lá, Coronel — explica um fazendeiro de pescoço grosso. — A fazenda pertenceu ao Coronel Juvêncio.

— Pertenceu, mas não pertence mais — insiste o Coronel Amaro. — Hoje é dum japonês. E japonês não entende de gado, só entende de horta...

— É, “seu” Coronel — comenta um sitiante —, mas a fazenda do homem tá é prosperando...

— Graças a Antônio Garcia! Agora, Antônio Garcia, se bem ouvido, devia de trabalhar era para coronel baiano, isto sim!

Apesar da maledicência, e da inveja dos vizinhos, a Fazenda do Japonês progride, revitalizada pela tecnologia trazida por Kyoshiro, por sua energia e capacidade de trabalho.

Falando português arrevesado, Kyoshiro dirige os trabalhos, fiscaliza, exige sempre o melhor:

— Mim querer muito limpa, tudo. Mim querer sem preguiço!

O japonês se afasta, enquanto os empregados comentam entre si, divertidos:

— Preguiço preguiço...

— A gente receber ordens destes zoinhos da manhã... Esta não!

— “Mim querer”, “mim querer”, “mim querer”!...
E dão gargalhadas.

Mais adiante, perto do galpão onde se guardam arreios e carroças, Sayuri aprende a montar. Traz um chapéu de palha na cabeça e monta amedrontada, dando risadas. Ao lado dela, atento e solícito, Antônio Garcia sofreia o cavalo, ajuda-a a sentar-se na sela.

Da varanda da casa-grande Massao recomenda:

— “Seu” Antônio ter todo cuidado! Moça quer montar. Cavalo é manso, não deixar cavalo correr, não deixar moça cair. Todo cuidado!

— Pode ficar sossegado, “seu” Massao! — tranquiliza o capataz, retendo a rédea. — A moça não vai cair!

Garcia, num cavalo baio, acompanha a japonesinha, atento, no primeiro passeio pelas terras da fazenda.

Apesar de fortemente atraído pela moça, Garcia respeita-a e a cumula de gentilezas.

Certo dia, um fato prosaico serve para exprimir, significativamente, a forte influência que Sayuri já exerce no baiano.

O capataz, levando ao colo um bezerro recém-nascido, aproxima-se dela, na horta, e lhe diz:

— Não é bonitinho?

Sayuri, meio espantada, exclama:

— É um bezerrinho?

— Uma bezerrinha — corrige o capataz. — Posso batizar “Sayuri”?...

— Ah, si, si... — consente, sorrindo, a mulher de Kyoshiro, que afaga a cabeça do animalzinho, enquanto o baiano, fascinado, devora-a com os olhos.

Não só no capataz Sayuri provoca sentimentos confusos e contraditórios. Também no velho Massao inspira conflitos requintados e sutis. Além da beleza e juventude que possui, Sayuri é a presença rediviva de Kimie, mulher que o fazendeiro amou apaixonadamente.

Nos dois homens, japônês e brasileiro, patrão e empregado, medram sentimentos perigosos, capazes de desvirtuar uma paz aparente. Aprofundado por raízes humanas e sentimentais, o drama amadurece gradativamente naquele mundo agreste, gerando um antagonismo que se amplia com a força de um presságio.

Alheia à paixão que, involuntariamente, vai inspirando, Sayuri transita por aqueles espaços luminosos como uma imagem de pureza, delicadeza e ternura.

Em contraste com sua delicada figura, a presença vigorosa de Antônio Garcia cria um antagonismo de raça e cultura, de mundos que convivem perigosamente.

Ao mesmo tempo, antepondo-se também ao frescor fascinante de Sayuri, a figura envelhecida de Massao Takeda, embora aparentando senilidade e frustração, guarda em si aquele amor proibido, como uma chama a arder sob as cinzas.

6. A noite desce sobre a fazenda. Uma noite tensa e palpitante, de hálito morno, fastidiosa e opaca.

Massao, no quarto de dormir, está inquieto, nostálgico, e vai, uma vez mais, rever o retrato de Kimie, enquanto noutro aposento Sayuri, bela e carnal, entrega-se a Kyoshiro Takeda.

Fora, na paisagem noturna, o luar delineia currais, galpões, paióis, árvores e pastagens. Mais ao fundo, perto de um facheiro, avista-se o casebre de Antônio Garcia, no sopé de um morro.

O capataz, pensativo e solitário, está sentado na soleira da porta e prepara um cigarro de palha.

Caminha, em seguida, pelo campo, sem rumo. Vai ao topo do morro e, de lá, silhuetaado contra o céu, fica olhando, demoradamente, a casa-grande, de onde emerge um ponto de luz.

É a lâmpada acesa do quarto de Massao, que faz preces diante da imagem de Buda, num nicho.

Eis quando, rompendo o silêncio da noite, ouve-se o galope de um cavalo.

Kyoshiro dorme, mas Sayuri está acordada e também ouve o ruído das patas do cavalo. Cuidadosamente, para não acordar o marido, levanta-se, vai à janela.

Garcia, montado no cavalo baio, vem pela estradinha de terra, cruza o pátio da fazenda e, ao passar pela casa-grande, avista Sayuri à janela, refreia o animal, tira o chapéu e lhe faz um gesto respeitoso de saudação.

Sayuri, assustada, volta ao interior do quarto, enquanto o capataz fustiga o animal e se afasta ligeiro pelo caminho.

Inquieta, insone, Sayuri veste um agasalho, abre a porta, cruza a sala e chega à varanda, indo sentar-se a um canto. Fica olhando a paisagem manchada pela poeira levantada pelo cavaleiro que passara.

Na trilha sonora do filme o galope vai para segundo-plano, enquanto sobe, expressiva, música que mistura viola sertaneja com o som do "shamisen" e do "shakuhatchi", instrumentos japoneses.

As imagens se alternam, ora mostrando, em primeiro-plano, o rosto viril de Antônio Garcia, que galopa pela caatinga, ora o rosto delicado de Sayuri, banhado suavemente pelo luar, o olhar distante, nostálgico, quase assustado.

Horas depois, Garcia chega a Ponta da Serra, lugarejo humilde, com sua igreja, seu arruado de casas pobres, e vai direto à pensão de mulheres.

No interior do prostíbulo há homens e mulheres, gente do campo, fazendeiros, sitiantes, peões, prostitutas brancas, negras e mulatas, muita fumaça e a música de uma vitrola.

Quando chega, o capataz provoca certa agitação entre as meretrizes, que correm ao seu encontro, excitadas:

— Eita, chegou o moreno bom!

— Oxente! Diabo de macho bonito!

— Como vai, meu Tonho? Tu hoje dorme comigo?

Garcia faz agrados numa e noutra, sorridente, mas não se detém por nenhuma. Quando avista, num canto, a bela Luíza, morena de carnes rijas, seios fartos e lábios grossos, vai ao seu encontro, aperta-a nos braços e lhe fala, feliz:

— Ôi saudade... Vim te ver...

Vão depois para o quarto, no fundo de um corredor, e ali se amam até o sol raiar.

* * *

7. No dia seguinte, a fazenda retoma sua rotina de trabalho.

Sayuri, com a enxada, prepara na horta a terra para o plantio. Veste um traje leve e deixa ver o colo alvo, os braços delicados, os cabelos soltos, o rosto queimado de sol.

Absorvida pelo trabalho, não percebe a aproximação de Antônio Garcia, que chega a cavalo de Ponta da Serra.

Ao ouvir o tropel, volta-se lentamente e depara, no alto, com a viril figura montada do baiano, os olhos cheios de desejo e admiração.

Sayuri estremece, deixa cair a enxada e se afasta alguns metros, confusa.

Nesse exato instante, surgindo à porta dos fundos, Kyoshiro presencia a cena, fixa os olhos no capataz, compreende tudo. Garcia o encara e fixa nele um olhar quase de desafio. Depois fustiga o animal, toca a aba do chapéu e afasta-se a galope.

Sayuri aproxima-se do marido, que tem o semblante sombrio, seguindo o capataz com a vista.

Chegando ao galpão, Garcia apeia, retira o arreio do animal e, ao colocá-lo num prego, avista "seu" Massao que está chegando.

— "Seu" Massao, me desculpe o atraso — explica o capataz. — É que estive na Ponta da Serra e, quando cuidei, era tarde.

— Tem nada — responde o fazendeiro. — Ah, amanhã dia de folga para todos. É a "Tanabata Matsuri", festa nossa. "Seu" Antônio Garcia mandar cortar varas de bambu e levar elas para casa minha. Si?

— Vossenhoria será servido. Com licença de vossenhoria.

O capataz se afasta, vai ao curral, enquanto Massao Takeda volta ao interior da sede, onde dona Mari e Sayuri preparam bandeiras, tiras de papel e lanternas coloridas.

Perto delas, Kyoshiro corta lascas de bambu e, com pedaços de arame, monta as lanternas.

Nas tiras de papel estão escritas, em caracteres japoneses, frases alusivas à festa oriental.

Pela porta da cozinha, chega Massao Takeda. Kyoshiro leva-o a um canto e lhe diz, discretamente:

— Gostaria de saber do titio...

Percebendo a expressão sombria do sobrinho, Massao pergunta, preocupado:

— Houve alguma coisa?!...

— Titio, Antônio é realmente um homem que merece confiança?

— Claro, é um homem direito — assegura Massao. — Mas, por que quer saber de repente uma coisa dessas? Aconteceu alguma coisa?

— Bem, não é que houve algo... Apenas se comportou de um jeito que me intrigou um pouco.

— Está bem então. Ele nasceu aqui na fazenda e aqui cresceu. Conheço-o desde pequeno. Desde criança veio trabalhando com afinco.

* * *

8. No dia da festa do "Tanabata Matsuri", a fazenda amarece decorada com lanternas e tiras de papel, presas em altas varas de bambu.

Na casa-grande reina grande animação. "Siá" Engrácia, outras empregadas e os japoneses preparam doces e bebidas, comidas japonesas e baianas.

Aproximando-se da cozinheira, a certa altura, Sayuri apanha uma frutinha da mesa e pergunta:

— Isto, fruto?

— É umbu — explica a negra. — Uma frutinha muito gostosa. Experimente...

Sayuri apanha uma, leva-a à boca, mastiga e, com um sorriso, parece gostar.

"Siá" Engrácia chama então uma menina e ordena:

— Ritinha, vai separar as mangabas para a compota.

Posteriormente, as coisas se acalmam. Os empregados, aguardando os acontecimentos, passeiam pelas imediações da casa-grande.

De repente, causando surpresa e admiração, Massao, Sayuri, Kyoshiro e dona Mari, trajando quimonos e solenes indumentárias, chegam do interior da casa com bandejas contendo doces e licores.

Depois os quatro japoneses aproximam-se da casinha de Pedro Roque, que os espera com a mulher e três filhos menores, à soleira da porta.

Massao Takeda adianta-se, com a bandeja, e fala solenemente ao empregado:

— Família Massao Takeda vem oferecer doce e pudim-de-arroz e, orando para a Estrela Tecelã, suplica conceder sabedoria e progresso no trabalho de cada um. Massao Takeda e família lembram seus antepassados, sua gente morta.

Pedro Roque apanha as guloseimas e, emocionado, responde:

— Não querem se abancar?... A casa é pobre, mas tá varridinha...

— Obrigado... Obrigado... — agradece o fazendeiro, afastando-se com os parentes, seguindo para a casa de outro empregado, diante da qual repetem o cerimonial.

Depois retornam à casa-grande e lá continuam, na intimidade, a celebração da festa milenar.

O salão principal está decorado com lanternas, tiras de papel, arranjos florais e a imagem de Buda no nicho, cercada de flores.

Naquele recinto, Massao, Kyoshiro, Sayuri e dona Mari bebem chá, licor e vinho e degustam pratos típicos do Japão.

A certa altura, Sayuri, linda, luxuosamente vestida, apanha o "shamisen" e entoa velhas cantigas japonesas.

Ouvindo-a cantar, Kyoshiro, Massao e dona Mari comovem-se, nostálgicos, enternecidos.

Em torno da casa, as lanternas multicoloridas, erguidas em pontos diversos, lançam facho de luz na paisagem noturna.

Subitamente, misturando-se com força à celebração dos japoneses, ouvem-se ruídos de atabaques, agogôs e cabaças, ritmando cânticos e invocações.

Surpreendidos com o som inesperado que lhes chega do exterior, os quatro japoneses interrompem sua festa, intrigados.

Pouco depois, Massao Takeda esclarece.

— Parece que aquilo é o Candomblé, festa celebrada em todos os lugares, na Bahia.

Pouco a pouco, habituando-se aos ruídos do ritual baiano, os estrangeiros recomeçam sua festa. Sayuri volta a dedilhar o instrumento, enquanto Kyoshiro, com uma espécie de pandeiro, dá ritmo à melodia cantada pela moça.

Para ressaltar as características e contrastes dos rituais nipônico e brasileiro, câmara desloca-se para o interior do galpão, no qual freme o Candomblé. Enquadra as mãos de um negro, batendo com força no couro do atabaque.

Depois recua, abre o quadro e focaliza o local repleto de ruidosa multidão de empregados, camponeses, vaqueiros, homens e mulheres da vizinhança.

Num canto, Pedro Roque, com a mulher, explica a um grupo de amigos:

— O Garcia quis retribuir a gentileza do patrão. Mandou buscar o Candomblé de Ponta da Serra e fez a festa.

No recinto, "pais" e "mães-de-santo", "filhas" e 'ogãs', além de ritmistas de atabaques, pandeiros, cabaças, agogôs, celebram o ritual popular de origem africana.

De uma viga de madeira pende um chifre de boi, homenagem à divindade protetora; cortinas e enfeites de palha e papel colorido compõem desenhos caprichosos; os atabaques, num canto, estão separados por uma cerca de madeira; no improvisado altar católico, sobre o qual há diversas imagens de santos, destaca-se Santo Antônio, de grande devoção em toda a Bahia, onde é considerado "capitão do exército nacional".

Repentinamente, trazendo inesperada animação à festa, surge no terreiro a figura imponente de Antônio Garcia, encarnando o deus de ferro, Ogun, simbolizado pelas "ferramentas": um feixe de pequenos instrumentos da lavoura, machado, foice, enxada, pá, picareta, etc.

O capataz traz sobre o corpo um traje azul e acetinado, enquanto a mão direita empunha um comprido punhal, com o qual golpeia o ar.

As "filhas-de-santo" vão colocar-se em círculo, em torno de uma garrafa de azeite de dendê, um prato com farofa e um copo de cachaça. Faz-se, então, o "despacho" ("padê") de Exu, a quem se pede licença para realizar a cerimônia, que ele poderia perturbar, se não fosse homenageado.

Os atabaques vibram com força, enquanto as "filhas", em coro, entoam cânticos para Exu.

Simultaneamente com a festa afro-brasileira, mais adiante, na casa-grande, Massao, Kyoshiro, Sayuri e dona Mari continuam absorvidos pela celebração particular.

Sayuri canta outra canção japonesa, enquanto Kyoshiro, solenemente vestido, acompanha-a com um instrumento rítmico.

Ao efetuar, nesse ponto, a alternância visual e sonora das duas festas — uma no galpão da fazenda, outra na sede —, a narrativa enfatiza, no paralelismo, a ambivalência de culturas, personagens, indumentária, decoração, sons e ritmos coreográficos e musicais.

De pés e mãos, fazendo soar os instrumentos; de rostos e expressões humanas, todos concentrados no culto secular; de objetos folclóricos peculiares e dissímeis, capta-se a essência expressiva e simbólica do culto e da fé.

Dos atabaques e agogôs ao "shamissen", ou ao pandeiro japônês; dos rostos, braços, pernas e dorsos que transpiram, de negros, mulatos e brancos queimados de sol, às figuras hieráticas

da raça oriental; dessa mescla pitoresca de raças e costumes, incorporam-se mitos e tradições primitivas.

O que se ouve e se vê, na simultaneidade rítmico-musical das duas festas, fremindo na noite sertaneja, é a figuração forte e simbólica da fé e da credence, confundindo-se na simetria de formas e movimentos.

A certa altura, interrompendo a festa dos japoneses, Pedro Roque chega à casa-grande para convidá-los a assistir ao Candomblé. E eles, animadamente, aceitam o convite e se encaminham para o galpão.

Vendo-os chegar, a multidão de participantes e espectadores abre respeitosamente caminho. Um velho os conduz, então, ao fundo do terreiro, para um lugar de honra, enquanto os instrumentos de ritmo, em toque especial, lhes prestam homenagem de respeito e consideração.

A festa, por alguns instantes, interrompe-se. Pouco depois, no entanto, recomeça com mais vigor, estimulada agora pela presença dos estrangeiros.

"Filhas-de-santo", com as saias rodadas, entoam canções para Exu. Uma delas, a mais velha, chamada de "sidagã", vai dançar em volta da comida sagrada. Depois, recolhe um pouco de azeite, farofa e um gole de cachaça, que atira à entrada do barracão, para que "o homem-da-rua possa receber".

Os japoneses, sentados em seu canto, observam o cerimonial com grande interesse e espanto, principalmente quando a "filha-de-santo", servidora de Ogun, a quem serve de "cavalo", ou veículo, para sua comunicação com os mortais, começa a se contorcer, quase perdendo o equilíbrio, andando como bêbada de um lado para outro, até que, vencida pelo orixá, se transfigura, em transe, com os olhos desmesuradamente abertos.

Sentindo-se possuída pelo deus fetichista, a "filha-de-santo" toma nos braços uma criança franzina, que ela atira para o alto e a ampara, diante do assombro dos nipônicos. Sopra-lhe, em seguida, a barriga, os ouvidos, e começa a entoar "sotaques", que são alusões desagradáveis aos desafetos.

O espanto dos quatro japoneses cresce mais quando, subitamente, vêem chegar, de um canto, a figura exótica de Antônio Garcia, com a indumentária especial, a espada guerreira e as "ferramentas" de Ogun.

Brandindo a espada, o capataz, de um salto, ganha o centro da roda, entregue a uma coreografia selvagem. Sua presença, indiscutivelmente, movimenta e eletriza a festa, enquanto "mães", "pais" e "filhas-de-santo" se submetem passivamente a seu poder.

Perito na dança e na luta guerreira, o capataz percorre o recinto debaixo do ruído ensurdecedor dos atabaques, dançando com agilidade e rapidez.

Sayuri, muito espantada, segue atentamente o malabarismo coreográfico do baiano, que ela parece temer, cedendo à estranha magia que, intimamente, a seduz.

A festa alcança o auge quando um bode é trazido ao centro da roda.

O animal, muito assustado, berra e tenta escapar, até que, em meio ao cerimonial que se intensifica, é libertado pelos homens.

Antes, contudo, que escape, o bode tem a cabeça decepada pelo golpe fulminante de espada que lhe aplica o capataz.

A cabeça do animal voa e vai cair justamente aos pés de Kyoshiro, espargindo sangue na roupa que veste.

Apesar do enorme assombro que os assalta, os japoneses permanecem imóveis, calados. Atônita, impressionada com o que vê, Sayuri empalidece, os olhos fixos em Garcia que, no centro do terreiro, tem o corpo ungido do sangue do animal sacrificado.

Quando o capataz, de seu lugar, percebe que a mulher de Kyoshiro, vacilando no assento, pálida, vai desfalecer, corre a ampará-la nos braços, diante da estupefação dos outros japoneses e do público.

Kyoshiro Takeda, recobrando a lucidez, deixa seu lugar e investe contra o capataz, o olhar carregado de ódio, e arrebatá-lhe Sayuri dos braços, carregando-a à casa-grande, seguido por Massao e dona Mari.

A festa interrompe-se, por alguns minutos. Depois, no entanto, recomeça, mais ruidosa e selvagem, ecoando na noite.

* * *

9. Durante algum tempo, repercutem na fazenda os acontecimentos do Candomblé, cuja consequência imediata é o agravamento da animosidade entre Kyoshiro e Antônio Garcia, a qual até então fora apenas latente.

Sayuri recupera-se rapidamente da indisposição, permitindo que Kyoshiro parta em viagem à cidade de Jacobina, para compras e negócios.

Ao partir, junto à charrete, conversa com Massao:

— Peço, titio, que fiscalize o Antônio Garcia na minha ausência.

— Não se preocupe, ele não é homem assim. É verdade que tem umas esquisitices, mas não tem problema. Ademais, como ele fica o dia inteiro no campo, não há com que se preocupar.

Antes de subir ao veículo, Kyoshiro curva-se diante dos parentes. Depois chicoteia o animal e irrompe pela estrada.

Mais adiante, separando o gado no curral, Garcia acompanha, calado, a partida de Kyoshiro.

Sayuri e dona Mari voltam ao trabalho na horta e no jardim, Massao faz longas inspeções a cavalo, cuidando do gado e do cultivo.

Um calor abrasador castiga a região.

Certa noite, Massao, como faz periodicamente quando está sem sono, vai à varanda para espairecer, fumar e beber licor.

Também Sayuri, insone, incomodada pelo calor intenso, chega ao alpendre. Vestindo uma camisola fina, sob a qual se delineia um corpo belo e juvenil, vai estender-se na rede, a poucos metros de Massao.

— Faz muito calor no interior do quarto — diz a moça. — Aqui está fresquinho...

— A brisa da noite é agradável — comenta Massao Takeda.

Ficam algum tempo em silêncio, ouvindo os ruídos da noite. Depois, Sayuri continua:

— Gosto de ficar assim, ouvindo o coaxar dos sapos, como fazia no Japão, nas noites de verão.

Contempla a paisagem estival e então pergunta:

— No Brasil não há vagalumes?

— Como não! — exclama o fazendeiro. — Mas agora não é época. Aqui são bem maiores que os do Japão, e revoam em bandos, com luzes muito claras...

Sob o luar, na atmosfera envolvente que a música japonesa, ouvida na trilha sonora, acentua ainda mais, Sayuri é uma imagem delicada e sedutora. Seu rosto é de grande doçura, seu colo alvo, os seios mal ocultos sob o tecido, os braços de fino contorno, as pernas bem feitas e esguias.

A seu lado, envolvido pelo fascínio da noite e da presença da jovem, Massao vai pouco a pouco perdendo a tranqüila serenidade, dominado pela agitação que lhe faz renascer, perigosamente, a sensualidade, sepultada no tempo.

Apaziguado, como num estado crepuscular, o desejo reflui no sangue, no olhar, nos sentidos do velho fazendeiro.

Sayuri, intuitiva e feminina, percebe com temor a transformação do tio e começa a inquietar-se.

Penetrado pela reminiscência do passado e a nostalgia do presente, Massao, a certa altura, parece avistar, chegando do fun-

do da varanda, a figura onírica de Kimie (a própria Sayuri, com penteado e traje de outra época), que se aproxima, sorridente.

Fascinado pela aparição imaginativa, Massao ergue-se e, vagarosamente, caminha ao encontro da mulher, abrasado de amor.

Sayuri, cada vez mais inquieta, acompanha o fazendeiro que se aproxima. Quando ele estende a mão para acariciar-lhe o rosto, faz um movimento de recuo e tenta levantar-se da rede.

Nesse exato momento, o latido de um cão, perto da varanda, rompe o encantamento fantasioso e traz Massao de volta à realidade. Imóvel, próximo da moça, o fazendeiro recupera a consciência e compreende tudo, com enorme constrangimento.

Sayuri, levantando-se da rede, lhe fala, confusa:

— Não sei por que, titio, sinto-me fatigada...

Massao nada responde, volta a sentar-se, melancólico e contrfeito.

— Gostaria de me deitar — completa a moça. — Boa noite.

— Boa noite...

E se afasta, enquanto Massao deixa-se cansadamente cair na cadeira, atônito, dominado pela vergonha e o remorso.

Tarde da noite, deixa o local, faz um longo passeio pela fazenda. Vai ao curral, ao paiol, horta, pomar e, por último, atormentado e deprimido, prostra-se diante do túmulo de Kimie, faz preces e nele deposita um ramo de flores.

Em seguida, com passos fatigados, regressa à casa-grande, fecha-se no quarto. E ali, no grande silêncio da noite, celebra estranho ritual.

Veste, inicialmente, um traje solene, sacerdotal, com túnicas e faixas. Depois prende os cabelos à moda tradicional do Japão, faz longas preces diante do relicário budista.

E vai fitar, demoradamente, o retrato de Kimie, como se se despedisse dela. Apanha, em seguida, uma velha moringa de água, enche um copo, abre um armário e dele retira um pequeno frasco com um líquido escuro, que despeja no copo. E bebe todo o conteúdo, demoradamente.

Encaminha-se, então, para o leito, retira os chinelos, estende-se sobre o colchão e fecha os olhos, imóvel.

* * *

10. No dia seguinte, Sayuri e a sogra esperam, na sala de refeições, a chegada de Massao Takeda, mesa posta.

Passam-se os minutos e, preocupada com a demora do irmão, dona Mari vai à porta que dá para o corredor, observa o interior, volta-se para a nora e comenta:

— Não acha estranho?... O titio...

— Será que ainda está dormindo?

— Ele que chega aqui todos os dias em primeiro lugar...

Sayuri aproxima-se da sogra, perguntando:

— Não estaria se sentindo mal? Não seria melhor ir ver no quarto?

Vão ao quarto do fazendeiro, batem de leve na porta, chamando-o. Sem nenhuma resposta, mandam "siá" Engrácia buscar Antônio Garcia.

O capataz, depois de chamar o fazendeiro e bater com força, arromba a porta do quarto.

O grupo então avista, sobre o leito, o corpo hirto de Massao, o semblante sereno e melancólico.

Um emissário é enviado, depressa, a Jacobina para avisar Kyoshiro, que retorna imediatamente.

Numa carta, antes de morrer, Massao havia escrito:

"Vinha ultimamente sentindo cada vez mais profundamente a solidão e a velhice. Com a chegada de vocês, vi que já não precisava mais me preocupar com o que quer que fosse. Já agora, sinto apenas o desejo de me juntar o mais depressa possível à falecida Kimie. Decidi executar o intento esta noite, pelo que passei a redigir estas linhas. Peço perdão para este meu ato egoísta. Ainda, um pedido egoísta: enterrem-me ao lado do túmulo de Kimie, no jardim."

Depois de ler a carta, escrita em caracteres japoneses, Kyoshiro chama Pedro Roque, estende-lhe o manuscrito e pede:

— Esta parte ser agora em "brasileiro". "Seu" Roque, quer ler isto aqui?

Pedro Roque lê, então, com certa dificuldade:

— "Recomendação. Recomendo, expressamente, ao tabelião de Bonfim, senhor Isidoro Neves, a transmissão de todos os meus bens ao meu sobrinho Kyoshiro Takeda."

* * *

11. No dia seguinte, o corpo de Massao é enterrado diante de Kyoshiro, Sayuri, dona Mari e de todos os empregados.

Após a triste cerimônia, o grupo se dispersa.

Profundamente contristados, os três japoneses voltam lentamente à fazenda.

Perto da escadinha do alpendre, Kyoshiro se volta para o pátio e chama Antônio Garcia.

O capataz vai ao seu encontro. Kyoshiro então lhe diz, secamente:

— Senhor está fora fazenda!

Retira dinheiro do bolso, estendendo-o ao empregado, enquanto completa:

— Pago três salários. Aqui está. Pode senhor Garcia levar cavalo sua estimaçon.

Garcia, altivo, sereno, apanha as notas, guarda no bolso algumas delas e devolve outras ao japonês, dizendo:

— Um salário me basta! O outro é para a compra do cavalo. Não quero cavalo seu de presente. E o terceiro pagamento não recebo, sem trabalhar. Faça dele bom proveito!

Dá as costas ao japonês e se afasta.

Depois de juntar alguns pertences, entre os quais uma imagem de Nossa Senhora da Conceição e o punhal, com o qual participheiros e, ao passar diante da casa, avista Sayuri à janela, que ele saúda, tocando a aba do chapéu.

A japonesa responde, com ligeira inclinação de cabeça, e volta ao interior do quarto, enquanto o baiano atravessa o pátio, ganha o caminho de terra e se afasta na direção de Ponta da Serra.

A seqüência conclui-se com o *grande plano geral* da caatinga, a fazenda e, na linha do horizonte, a silhueta de Garcia e seu cavalo, seguindo pela estrada poeirenta, sob o crepúsculo de tom fortemente avermelhado.

* * *

12. Horas depois, tarde da noite, ao passar por uma depressão na planície, Garcia escuta gemidos. Aproxima-se e vê, no buraco, um vulto.

Desce do cavalo e vai ao fundo da cavidade, onde avista um cangaceiro ferido à bala, a camisa encharcada de sangue, pedindo socorro. Ao lado dele um fuzil, o chapéu de couro, a cartucheira.

Garcia tenta estancar a hemorragia com um lenço, sabendo, contudo, que o homem vai morrer. E pergunta:

— Cristão de Deus, o que foi isto?!...

— Vou morrer, vou morrer! — exclama entre gemidos o cangaceiro. — Mas me enterre, lhe peço, para não ser comido pelos urubus. Os “macacos” me acertaram! Podia avisar minha família, na Manga Rosa? Os Maldonados. Também o chefe do bando, Aparício Meireles, que deve andar lá para os lados da Chapada da Ema.

Pouco depois, o cangaceiro morre e Garcia, com um facão que traz junto ao alforje, derrama terra arenosa sobre o corpo

Apanha o fuzil, a cartucheira, alguns pertences do cangaceiro e volta à estrada, recomeçando a viagem no escuro da noite.

De manhãzinha, chega a Manga Rosa, lugarejo de poucas casas e muita miséria.

Ao procurar o endereço dos Maldonados, é inopinadamente cercado por soldados da polícia e levado preso à cadeia, onde é interrogado pelo Delegado, Tenente Rubião, homem truculento, mal-encarado, que o confunde com cangaceiro e berra:

— Cangaceiro atrevido! Cabra da peste! É do bando do Aparício Meireles!

Apesar de jurar inocência e explicar que trabalhava na Fazenda do Japonês, que só fizera caridade a um moribundo, Garcia não detém o policial em sua fúria:

— Se não é bandido, é coiteiro, o que vem dar na mesma! É olheiro de cangaceiro e vai dormir na cadeia, pra refrescar a memória! Amanhã tu vai contar tudo! Tudinho! Levem o peste!

Três soldados arrastam com brutalidade Garcia para o interior da prisão. A certa altura, tentando resistir, dá um safanão num dos policiais. Os homens, enfurecidos, caem em cima do baiano com violentos golpes de “casse-tête”, enquanto bradam:

— Seu filho de uma égua!

— Bancando o valente, fuleiro?!

— Toma, cangaceiro de merda!

Garcia, sangrando, moído de pancadas, é jogado numa cela cheia de presos. E lá fica remoendo um ódio impotente.

* * *

13. Enquanto isso, na Fazenda do Japonês, a vida havia voltado à normalidade. Pedro Roque, novo capataz, cuida do gado, enquanto Kyoshiro prepara a terra para novos cultivos, utilizando um arado, puxado por bois, abrindo sulcos na terra.

Em Manga Rosa, nesse meio tempo, Garcia, com o auxílio de outro preso, escapa da prisão, desaparece no mato, à procura do bando de Aparício Meireles.

Os acontecimentos que tumultuam a vida do ex-capataz e, principalmente, a fuga da prisão, repercutem intensamente na fazenda:

— Diz que fugiu, sangrando um dos fardados de Manga Rosa! — comenta um empregado para outro.

— Vigie, o cristão! Foi despachado daqui sem consideração e lá na Manga Rosa foi martirizado, acabou assassino! Pra mim é homem de destino cortado!

— É como se diz: o destino da gente é Deus quem escolhe, e tanto leva pra longe, como pra perto.

Distante dali, perto da fronteira com Pernambuco e do povoado de Icoseiro, Antônio Garcia descobre, afinal, o paradeiro de Aparício Meireles, escondido na localidade de Chocochó.

E para lá galopa, com pressa de chegar.

E, com a mesma pressa, junta-se ao bando, irrompe pelo sertão com o traje de cangaceiro: tecido grosseiro, de mescla e alvorada; calças de brim riscado, lenços verdes e vermelhos no pescoço; chapéu de couro batido, enfeitado com desenhos grotescos, cruces, signos de Salomão, medalhas, fitas, estrelas e botões de madrepérola. Leva o bernal, alforje, cinto e cartucheiras cruzadas, bordadas em linha vermelha. O fuzil nas costas, as alparcatas nos pés, completam-lhe a figura extravagante e mitológica.

Câmara capta flagrantes dos cangaceiros, de animais, indumentária e, com ênfase maior, do chefe do bando, Aparício Meireles, e Antônio Garcia, que cavalga a seu lado.

Ouve-se, então, novamente, a voz do Cantador, que retoma o ABC narrativo:

No bando pelas caatingas,
nos cavalos a correr,
nas cruveadas das serras
fazendo a terra tremer,
em riba da pedra dura,
duros cascos a bater.

Oh sina de Antoi Garcia,
homem bom e muito honrado,
transformou-se de repente
num bandido renegado,
assaltando os fazendeiros,
da polícia procurado.

Para Antônio agora o Chefe
era Aparício Meireles,
o mais feroz cangaceiro.

No bando também tinha Félix,
Branco, Batista e Craveiro,
e no sangrar tinha o Teles.

A seqüência prossegue com "tomadas" que descrevem a vida errante e as proezas de Garcia, cangaceiro do sertão: os bandoleiros em galope pelo sertão, avançando, lentamente, coluna por coluna, no carrascal da caatinga; acampados em lugar seguro; invadindo um engenho de açúcar, abatendo os que tentam resistir, saqueando, pilhando, violentando mulheres; ocupando um arraial, fuzilando soldados de um destacamento; libertando presos, distribuindo dinheiro e alimentos aos pobres; dançando e cantando num bordel, atracados às mulheres; rezando, contritos, numa igreja; repousando num valhacouto onde, num canto, câmara registra o diálogo de Garcia com Aparício Meireles:

— Então, o que tu quer é se vingar do japonês? — pergunta o chefe do bando. — Ou é a mulher dele? Pensei que tu queria era apanhar o Tenente Rubião, agarrar o peste, humilhar, fazer aquilo se arrastar a teus pés, beijar teus pés, pedindo caridade, e tu tocando um pontapé nos bagos dele e plá,plá,plá... meter fogo!

— Também ele não vai escapar da alça de meu rifle, Chefe Meireles! Mas, o que eu quero, primeiro que tudo, é a japonesa. Só penso nela nos meus braços, esmagando ela como quem esmaga uma flor. De amor!

— Não faço gosto em ter homem apaixonado no meu bando, Garcia. Homem do meu bando mata paixão é nos cabarés. Mulher no bando é estrupício, entendeu?

— Carregando Sayuri, também tou humilhando o marido dela, aquele tal de Kyoshiro Takeda. E ele bem que está a merecer um par de chifres!

— Em assuntos de mulher — conclui Aparício — e de chifres, não me meto! É coisa dos fundos e profundos de cada um!

Passando do *primeiro-plano* de Aparício Meireles e Antônio Garcia, num canto do acampamento, para a imagem de Kyoshiro, Sayuri e dona Mari, com seus trajes tradicionais, câmara enfatiza de novo o contraste de raça e personalidade.

Trazendo arranjos florais, os japoneses prostram-se diante dos túmulos de Massao e Kimie e, entre preces e reverências, homenageiam os parentes mortos.

Mais tarde, no interior da fazenda, decorado para a comemoração do "Aki-no-Higan", de antiga tradição nipônica, Kyoshiro, Sayuri e dona Mari rezam e, diante da imagem de Buda, colocam oferendas ao espírito dos antepassados.

As imagens da liturgia japonesa, lentas e hieráticas, contrastam na tela com detalhes de violenta refrega que defrontam cangaceiros e soldados da Polícia.

O tiroteio é cerrado, com mortos e feridos dos dois lados. Protegidos por uma macega e o carrascal, os homens de Meireles parecem levar vantagem.

Subitamente, no entanto, Aparício Meireles é atingido por um tiro. Cambaleia e, antes de cair, é socorrido por Garcia, que o transporta a lugar seguro, onde é erguido ao selim de um cavalo que dispara pelo campo.

Mais adiante, em local de difícil acesso, Meireles é estendido na relva e, antes de morrer, balbucia, sem forças:

— Apaguei. Pra mim uma cova e só. Sem lastimação.

Busca Antônio Garcia com os olhos e o avista entre alguns cangaceiros. E lhe diz, num último alento:

— Você, Garcia, doravante é o Chefe. Assuma o bando!...
Solta um suspiro débil, pende a cabeça e morre.

* * *

14. A primeira providência de Garcia, como chefe do bando, é reagrupar os sobreviventes e, com eles, desaparecer no sertão.

Recruta mais gente, remunicia o grupo e lhe impõe severa disciplina.

A fazenda, por sua vez, prospera em paz, dinamizada pelo trabalho intenso de Kyoshiro.

O gado se multiplica, espalhando-se pelos campos. Cresce a criação de aves e suínos, as plantações vicejam.

Nada pressagia, no ciclo das estações e no florescimento da terra, os dramáticos acontecimentos que irão tumultuar a vida tranqüila da roça.

Por outro lado, o bando de Antônio Garcia, reforçado por gente nova e munição, volta a agir, em movimentos fulminantes, deixando um rastro de violência no território nordestino.

Os cangaceiros, treinados em lutas de grande mobilidade, invadem fazendas e localidades, "distribuindo a riqueza dos ladrões, fazendo justiça, punindo os poderosos", como Garcia gosta de proclamar às populações que reúne, por bem ou por mal, após cada investida vitoriosa.

Na Fazenda do Japonês, enquanto isto, as proezas do ex-capataz repercutem intensamente entre os empregados:

— Com a morte do Aparício, o Garcia assumiu a chefia do bando. E dizem que jurou vingança! “Seu” Kyoshiro que não desdenhe!

— Ele disse que não tem medo. Se atacar, leva troco!

— Já vi dizer que eles andam rondando por estas paragens...

— Ontem divisei, à boquinha da noite, um vulto a cavalo, entrando na caatinga, mode como se estivesse se escondendo...

Em lugar da cara assustada do empregado de Kyoshiro, câmara focaliza o Cantador que, noutra feira do Nordeste, retoma o relato musical:

Retratos de todo tipo
na cidade apareciam,
as volantes que o prendessem
grandes somas recebiam,
aqueles que o matassem
de cadeia não sofriam.

Ilustrando os versos do Cantador, surgem, em montagem dinâmica, *flashes* do bando investindo pelo sertão, lutando contra os soldados; retratos de Garcia em paredes de cidades; fuzis atirando, cascos de cavalos ferindo o chão poeirento.

Na trilha sonora, além dos ruídos ambientais em segundo-plano, ouve-se, forte a voz *off* do Cantador:

Saía o fogo de pólvora,
da fumaça o nevoeiro
que o fogo clareava
da sala até o terreiro,
ali não tinha clemência
pois Garcia era um guerreiro.

Toda gente já sabia:
aquele homem é condenado.
Ninguém podia conhecê-lo
porque anda disfarçado,
anda em traje de mendigo.
de mulher, de potentado.

Um dia diz o Tenente:
“Cangaceiro não me afronta!
Tuas balas não me furam
e teus punhais não têm ponta,
pois filho da Paraíba
não leva bandido em conta!”

O último plano da série mostra o bando de Garcia investindo contra a localidade de Manga Rosa, na qual o ex-capataz sofrera violência e humilhação.

O bando cruza a praça a galope, alcança a Delegacia e imobiliza o destacamento.

Seguido por companheiros, Garcia arromba a porta de entrada, aproxima-se do Tenente Rubião, encurralado num canto, arma à mão, sem munição.

Os cangaceiros agarram o militar e, aos pescoços, levam-no para fora. Garcia então pergunta, irônico:

— Então, “seu” Tenente, não vai dizer que é inocente?!...

O militar, altivo, responde, tentando livrar-se dos safanões:

— Mate logo, cangaceiro ordinário!

Na praça, em frente à Delegacia, o Tenente é encostado à parede e sumariamente fuzilado, sendo seu corpo deixado no interior da repartição.

Em seguida, da mesma forma como chegou, o bando parte gritando, a galope, atravessando o vilarejo inteiramente vazio.

* * *

15. Na fazenda, Kyoshiro Takeda, rico e com prestígio crescente, viaja, faz negócios, compra e vende gado.

Certo dia, antes de viajar a Juazeiro, despede-se da mulher e da mãe, deixando Pedro Roque na direção da propriedade. E se afasta pelo caminho de terra.

Pouco adiante, perto do rio São Francisco, o bando de Antônio Garcia avança pela caatinga, em trote lento, evitando os pontos mais transitados, enquanto a charrete conduzindo Kyoshiro, próximo dali, segue na direção de Juazeiro.

Na fazenda, cada um continua entregue às suas ocupações. Sayuri e a sogra trabalham na chocadeira; Pedro Roque leva o gado ao pasto.

Perto dali, no entanto, escondido num capão de mato, o bando de Antônio Garcia espreita.

De súbito, em forte tropel, os cangaceiros investem contra a casa-grande, descendo pequena elevação, causando pânico a homens e mulheres que buscam proteger-se. Quando alguns tentam resistir, com armas, são abatidos por tiros certos dos invasores.

Aterrorizadas, Sayuri e dona Mari refugiam-se no interior da casa, trancando-se num quarto.

Garcia chega ao alpendre, desmonta, invade a sala, ganha o corredor. Vendo a porta do quarto fechada, arromba-a com violência e vai ao encontro de Sayuri, paralisada de espanto.

De repente, surgindo de um canto, dona Mari avança contra o ex-capataz, com um punhal. Outro cangaceiro, no entanto, chega ao local, avista a japonesa, prestes a apunhalar Garcia, desprevenido. O bandoleiro aponta-lhe o fuzil e, com um só tiro, mata a mãe de Kyoshiro.

Sayuri, apavorada, desfalece, mas antes que caia Garcia ampara-a nos braços, vai ao guarda-roupa, apanha algumas roupas e pertences da moça.

A luta havia terminado. Alguns empregados jazem mortos, enquanto outros, como Pedro Roque, estão cercados pelos cangaceiros.

Carregando Sayuri e uma trouxa de roupa, Garcia chega ao pátio de entrada.

Quando a japonesinha volta a si, põe-se de pé, trêmula e perplexa.

Seguido pelos companheiros, Garcia monta, apanha Sayuri, coloca-a na sela, protegendo-a com o braço. Depois chama Pedro Roque:

— “Seu” Roque, se acheque!

O novo capataz aproxima-se e pára próximo de Garcia, que completa:

— Diz a teu patrão que voltei para buscar a mulher dele. Adeus!

Dá ordem de partir, esporeia o cavalo e arranca. O bando todo se afasta, em tropel que ressoa pelo vale ensolarado.

Chegando mais tarde de viagem, Kyoshiro depara com a cena trágica.

Calado, sombrio, vai ao interior da casa e encontra a mãe, assassinada, estendida na cama.

Fechado em sua dor, crispado em seu grande ódio, o japonês nada diz. Manda enterrar os mortos e, ele próprio, abre uma cova no jardim, ao lado do túmulo de Massao e Kimie, e ali enterra o corpo da mãe.

Depois, enigmático, manda selar um cavalo, vai ao interior da casa, junta alguns pertences, apanha a canastra japonesa, que amarra na garupa do animal.

Pedro Roque então se aproxima e pergunta, assustado:

— “Seu” Kyoshiro, aonde vai vosmicê? Aonde vai, sem carregar arma de fogo?! Bem que eu podia pajear vosmicê... Já mandei um portador dar parte ao Delegado, do acontecido. “Seu”

Kyoshiro, aonde vai vosmicê, sem carregar arma de fogo?! Que é isto, homem de Deus?!...

O japonês nada responde, com seu estranho mutismo. Só faz um gesto de despedida, monta, chapéu à cabeça, fustiga o animal e parte, diante do espanto dos empregados.

Sob as imagens desta partida, volta a ouvir-se a voz do Cantador, prosseguindo o ABC:

Veja a sorte dos nipões
nestes sertões brasileiros,
levando o moço a enfrentar
um bando de cangaceiros
cujo chefe raptara
Sayuri — d'olhos faceiros.

Instalada em veículo que se movimenta, câmara enquadra o peito e as patas do cavalo de Kyoshiro, galopando na caatinga.

Depois panoramiza para cima, focaliza o pescoço, a cara do animal, mastigando a brida e, em seguida, enquadra a figura crispante do japonês, sustendo a rédea com força.

Mudando a angulação, câmara depois focaliza, de ponto elevado, a paisagem agressiva do sertão, banhado pelo crepúsculo de cores fortes.

À esquerda do quadro, projeta-se a perspectiva das pequenas elevações, dos tabuleiros simétricos, com sua vegetação rala, a linha sinuosa do horizonte, a paisagem crepuscular, a grande solidão telúrica.

Em vez da viola sertaneja, ouve-se agora, na trilha sonora, somente o som do "shamisen", monótono e enervante.

Começa, neste ponto, uma longa, patética e obstinada perseguição de ódio e vingança.

A narrativa, dividida em ações paralelas, descreve, de um lado, a tenaz peregrinação de Kyoshiro Takeda em busca dos raptadores de sua mulher e, de outro, a estranha aventura vivida por Sayuri, prisioneira dos cangaceiros.

A dualidade da ação, a partir de agora, enfatiza a figura insólita do japonês, metido em roupa sertaneja, chapéu de palha à cabeça, os pequenos olhos fincados na distância, perscrutando pistas, decifrando detalhes.

Por outro lado, alternando a ação, também se verá o bando de Garcia cruzando o sertão, despistando, fugindo ou, vez e outra, sangue e violência, criando uma legenda de

Enquanto, de um lado, o japonês atravessa, solitário, em trote lento, o arruado de Ponta da Serra, com a canastra refulgindo ao sol, de outro, no meio dos cangaceiros, Sayuri segue, calada, a vida errante do bando.

Pertinaz, incansável, ao encalço dos bandidos, Kyoshiro trilha caminhos desérticos, desloca-se obstinadamente na paisagem agreste, atravessa matas, transpõe serras e montanhas, ultrapassa vilarejos miseráveis.

Depois de cruzar a fronteira da Bahia com o Piauí, o japonês chega à localidade de Cacimba, assustando seus moradores humildes.

Querendo informações, Kyoshiro aproxima-se, no fim do arruado, de um velho de barba rala, cabelos brancos, os ossos furando a pele curtida.

Ao avistar o japonês, com a estranha canastra amarrada na garupa do cavalo, o velho se afasta, assustado.

Diante de uma venda, um grupo de moradores interrompe a conversa ao avistar, seguindo caminho, vagarosamente, o misterioso viajante. Um deles, espantado, então comenta:

— Vige, um “china” pr’essas bandas?!...

Kyoshiro não se perturba, segue caminho, firme e determinado. Deixa o arraial e retoma a caatinga abrasada.

Por sua vez, o bando de Antônio Garcia defronta-se com um destacamento policial de Pernambuco, perto do Pontal.

Os cangaceiros, encurralados pela volante, pulam dos cavalos, protegem-se em moitas, facheiros e xique-xiques.

Garcia afasta Sayuri do local, escondendo-a no interior de uma fumaça, pouco adiante. E volta para lutar com os companheiros.

A batalha estala, violenta, acionada pela incrível estratégia dos fora-da-lei que, velozes e matreiros, desnorteiam os militares, provocam sua fuga desordenada, deixando no local mortos e feridos.

Depois o bando se reagrupa, enterra os mortos. Garcia vai buscar a japonesa. O bando então se afasta, apressadamente, temendo a chegada de reforços da Polícia. E some no mato.

Enquanto isto, noutro ponto do sertão, Kyoshiro prossegue, infatigável, sua busca obstinada.

Nada o detém, na voragem da vingança: nem o sol que castiga, nem os espinhos que lhe rasgam a pele e a roupa. Avança sempre, penetra nos cerrados de macegas altas, transpõe as caatingas espinhentas sob o céu sem nuvens, cruza a fronteira com o Piauí, passa ao lado de Caracol, Raimundo Nonato, corta o rio Piauí, no ponto atravessado, antes, pelo bando de Gar-

cia. Depois, cavalga na direção de Paulistana, avança para Pernambuco, beirando Afrânio Rajada, atravessando Lagoas e chegando a Cabrobó, onde descansa algumas horas.

Em seguida, retornando ao Norte da Bahia, passa por Rodelas, Chorrochó, Macaruné e Glória.

Em sua interminável viagem, avista, da montaria, caatingas altas, baixas, mestiças e sujas: rios, riachos, serras, serrotes, furnas e grotões; mandacarus e facheiros, xique-xiques, faveleiros, juazeiros, umbuzeiros, aroeiras, angicos, umburanas e barrigudas.

Além da seca impressionante, com seu cortejo de miséria, seus deploráveis retirantes, Kyoshiro também testemunha o extraordinário efeito que a chuva, ao cair inesperadamente, provoca naquela terra escaldante que, em poucos dias, como por milagre, ameniza-se, verdejante, aprazível.

Alimentando-se como pode, principalmente de frutas, raízes, carne seca, paçoca e rapadura, o japonês vive como os nordestinos, enrijecido pela determinação de viver e vingar-se.

Durante a seqüência, ouvir-se-ão, na trilha sonora, sons melódicos e rítmicos de inspiração japonesa e brasileira, harmonizando violas, zabumbas, berimbaus, triângulos, atabaques, agogôs, com os instrumentos típicos do Japão.

Além de enquadrar a figura solitária e patética do japonês, rastreando os inimigos, câmara focaliza, em corte de alternância conflitante, o bando de cangaceiros que atravessa, em coluna de dois, o Estado de Alagoas, próximo à Mata Grande.

No meio deles, em contraste insólito, Sayuri veste saia e blusa de desenhos coloridos, usa largo chapéu de palha e segue a cavalo, calada, impassível.

Garcia, que viaja invariavelmente ao lado dela, a certa altura lhe fala, pausadamente:

— Quando vosmicê ordenar, dona Sayuri, largo tudo isto. A gente vai para São Paulo, viver vida decente. Não quero ser bandido, me entenda.

A japonesa nada responde, fita-o enigmática, quase irônica.

Do primeiro-plano de Sayuri, os olhos fixos na distância, câmara desloca-se para Kyoshiro, léguas atrás, chegando ao povoado de Água Branca, em Alagoas, o rosto inundado de suor e poeira.

No vilarejo, o japonês aproxima-se de uma casa de comércio, onde dois homens conversam.

Desmonta, amarra o cabresto num poste, dirige-se aos moradores:

— Pode informar onde achar pousada?

Um dos homens, gordo e calvo, não esconde a surpresa diante da chegada do estrangeiro. Parece reconhecê-lo e lhe manifesta uma simpatia espontânea ao perguntar:

— Vossoria não vem da Bahia?

— Si — responde laconicamente o japonês.

— Fazendeiro? Da Fazenda do Japonês?

— Si.

O morador, expansivo, sorridente, abraça o japonês, enquanto exclama, animadamente:

— Ah, então dê cá um abraço! Meu nome é Matias Rodrigues, seu criado! Não é Kyoshiro Takeda? Meu compadre Pedro Roque, que é também desta terrinha, me escreveu relatando todo o acontecido Uma desgraça! Os malditos cangaceiros!...

Manda Kyoshiro entrar, oferece-lhe um quarto na casa, nos fundos do estabelecimento comercial, enquanto a mulher, mulata magra e calada, vai preparar um prato de comida.

Léguas adiante, enquanto isso, o bando de Garcia acampa, em lugar protegido, perto de furnas e grotões de maior vegetação.

Ali armam redes, improvisam cozinha em trempes, no rancho e dentro de cavernas. Em latas, panelas de barro e batatas de umbu cozinham os alimentos que depois são servidos em coités, pratos de ágata e latas de doces.

Enquanto alguns descansam, outros ensaiam passos de xaxado, musicados por um violeiro.

Faz uma noite clara, abafada. Numa das furnas, com a cabeça recostada no selim, perto da estrada, Antônio Garcia chama Sayuri, um pouco afastada:

— Dona Sayuri, se me faz o favor.

A japonesinha vem para perto de Garcia, que lhe pede:

— A senhora pode vestir roupa japonesa?

Sayuri nada responde. Afasta-se e, no interior da gruta, veste o traje japonês, enquanto, no valhacouto, os bandoleiros se entregam aos afazeres normais ou descansam, uns cochilando, outros cantando e dançando.

De repente, para o espanto dos homens, Sayuri reaparece, ostentando o quimono exuberante de cores e desenhos delicados. O luar e, principalmente, o reflexo das fogueiras, destacam e transfiguram a surpreendente aparição.

Atraídos pelo vulto poético, todos emudecem. Só uma viola plangente fere o silêncio, criando um instante lírico e encantatório.

Sayuri caminha lentamente na direção de Garcia. E pára diante dele, humilde, indefesa.

Fumando um cigarro de palha, Garcia limita-se a olhá-la, deslumbrado, impassível.

E murmura, para si mesmo:

— Sayuri... Sayuri... Se vosmicê quiser, largo tudo isto...

Perto dos dois, os cangaceiros, perplexos, contemplam em silêncio a japonesa.

Depois, o ex-capataz, com um gesto, manda-a trocar novamente de roupa. Sayuri parte, vagarosamente, enquanto Garcia, no mesmo lugar, continua a fumar, calado, enigmático.

Horas mais tarde, noite alta, o bando repousa no grande silêncio.

Um vulto aproxima-se sorrateiramente da fuma onde dorme Sayuri. É Zé Serafim, um rastejador, cangaceiro magro, a barba rala, olhos matreiros e sensuais, que vinha cobiçando, em segredo, a japonesinha.

Chegando à caverna, clareada por um resto de fogueira, Zé Serafim aproxima-se da moça, que dorme tranqüilamente. Antes que a toque, solta, de repente, um grito de dor.

Ao lado dele, Antônio Garcia crava, outra vez, o punhal nas costas do infeliz. Zé Serafim curva-se, o sangue jorrando, enquanto Sayuri acorda, assustadíssima.

Gemendo de dor, Zé Serafim estrebucha no chão. Depois, com um grande estremecimento, pende a cabeça e morre.

Garcia, calmamente, limpa o punhal, que guarda na bainha. E diz aos companheiros, que acudiram aos gritos do rastejador:

— Mulher, sob minha guarda, não é para o bico de ninguém! Cavem uma cova e enterrem Zé Serafim. Sirva de exemplo!

* * *

16. Não longe de Vaza Barris e da localidade de Antas no Norte da Bahia, um acontecimento inesperado tumultua a vida nô-prisioneira.

Em campo aberto, de escassa vegetação, o bando defronta-se com um forte destacamento da Polícia.

Ao verificar a inutilidade da resistência, incapaz de armar uma estratégia eficiente, Garcia manda debandar, e grita aos comandados:

— Encontro no Barro Branco! Debandar volteando, aos gritos!

Os cangaceiros obedecem e, dando rápidas voltas, gritando muito, vão deixando o lugar.

Ao fugir com Sayuri, Garcia é, repentinamente, atingido por uma bala. Mesmo assim, ferido e sangrando, consegue montar e, seguido pela japonesa, esconde-se numa moita e consegue afastar-se do local.

Mais adiante, em terreno acidentado, perto de um matagal, Garcia desfalece e tomba do cavalo.

Quando volta a si, minutos depois, está só, deitado no chão, o cavalo perto dele, preso no galho de uma árvore.

Compreende que Sayuri fugira, para entregar-se aos soldados. Talvez, naquele instante, estivesse denunciando o esconderijo.

Quando pensa nisto, tenta levantar-se, para fugir. Mas não tem forças e cambaleia, meio tonto. Volta a estender-se no capim, o revólver à mão.

Ouve, então, passos de alguém que se aproxima. Retesa os músculos, o dedo no gatilho, pronto para tudo. Mas só avista Sayuri, que chega do meio do mato com uma cuia de água.

Senta-se ao lado do cangaceiro e, tranqüilamente, começa a limpar o ferimento.

Garcia, enternecido, cheio de gratidão, nada diz. E toma carinhosamente a mão da prisioneira.

Nesse instante, quilômetros atrás, Kyoshiro chega ao local da batalha.

Desce do cavalo e vai examinar detalhes no campo, descobrindo vestígios da fuga precipitada dos bandoleiros.

Torna a montar e, lentamente, afasta-se na trilha que rasga a caatinga.

* * *

17. Quando Garcia e Sayuri alcançam o Barro Branco, lugar aprazado para o bando se reagrupar, lá já estão alguns sobreviventes da refrega com os soldados.

Estão alojados no sítio do Juca Cesário, velho coiteiro macérrimo, homem leal, a pele curtida, cheio de músculos estirados.

A casinhola fica no meio de um cerrado, entre formações de arbustos, aroeiras e cactos, dentro do município de Monte Santo.

Na casa humilde, de taipa, os cangaceiros armam acampamento improvisado, prendendo redes em estacas de moirões, abrindo barracas de lona velha e esteiras sujas, estendidas no capim. Ali limpam os fuzis, costuram a roupa, fritam carne, conversam, jogam cartas, descansam.

Num quartinho da casa, Garcia repousa na cama de tábuas grossas, com um caixote servindo de mesinha de cabeceira, sobre a qual há água fresca, numa moringa.

Uma porta dá passagem ao cômodo onde Sayuri descansa numa rede, extenuada pelas cavalgadas intermináveis.

Mais tarde, repousado, mais forte, Garcia chega à porta do sítio e chama os companheiros:

— Ei, aqui, todos!

A jagunçada se aproxima para ouvir o chefe, que continua:

— Quatro de vocês vão agora a Maçacará, para trazer o vigário.

O Félix, cafuso de pescoço curto, muito chegado ao chefe, pergunta, admirado:

— Oxente, mas que diabo o chefe quer um vigário?!...

— Para rezar uma missa, “seu” Félix! Estamos carecidos de uma missa. E de já destaco a comitiva: vão o Pernambuco, Casca Fina, Jurubeba e João Sereno.

Os homens indicados então se afastam e vão selar os cavalos. Garcia aproxima-se de Juca Cesário e os dois vão para um canto, confabulando.

Horas depois os emissários regressam, trazendo Padre Ponciano.

O sacerdote, montado na garupa do cavalo do João Sereno, brada, colérico:

— Protesto, eu protesto! Fui raptado, fui raptado!

João Sereno ergue o sacerdote da sela e o coloca no chão. O padre, muito vermelho, aproxima-se de Antônio Garcia, dizendo, indignado:

— Um sacerdote de Deus raptado! Isto é uma violência, um sacrilégio!

Garcia avança alguns passos, pára junto do padre e lhe fala, calmo:

— Me bote sua bênção, padre, e muito calma! Lhe peço! Aqui ninguém é herege. Tenha paciência que eu também tou cheio de paciência.

Muito nervoso ainda, o vigário reclama sempre:

— Me arrancar da minha paróquia, como uma noiva roubada! Ai, desalmados, estou cheio de assaduras!...

— Isto passa, Padre. É falta de traquejo. É que a polpa tá mole...

Os cangaceiros, que vieram cercar o padre e Antônio Garcia, explodem em gargalhadas, enquanto o ex-capataz continua:

— Mas a gente quer é uma missa. A gente também é filho de Deus!

— Tá bom — concorda, mais calmo, Padre Ponciano. — Se estão arrependidos, é porque são mesmo filhos de Deus. Minha bênção para todos.

Ao voltar-se para abençoar os bandidos, o sacerdote avista a japonesa, num canto. E pergunta, intrigado:

— Oxente, tem até uma chinesa no bando?!

— Não é chinesa, “seu” padre — explica Garcia. — É japonesa, e é mulher de respeito.

Depois, em meio ao silêncio que se faz, prossegue:

— A gente quer é uma missa, “seu” vigário.

— Mas não tenho nem ajudante — pondera o sacerdote.

— Tem João Sereno, que já foi coroinha no Piancó.

Os cangaceiros começam a fazer chacota com João Sereno, mas Garcia adverte, enérgico:

— Foi, mas não é mais! É cabra valente, macho e bom de faca! Dêem respeito!

Os homens se calam, enquanto o ex-coroinha, que já ia estrilar, se acalma.

O padre veste, então, os paramentos e, em altar improvisado, armado diante da casinhola, inicia a cerimônia, com João Sereno dando adjutório.

Os cangaceiros espalham-se pelo terreiro, uns de joelhos, contritos, outros de pé, ou sentados no chão, curiosos apenas.

Garcia, que colocara a imagem de Nossa Senhora da Conceição sobre um caixote, ao lado do altar, fica em lugar destacado e demonstra grande devoção.

De joelhos, apesar do ferimento recente, segura um toco de vela acesa e, em voz alta, obrigando o padre a baixar a sua, reza batendo no peito:

— “Eu sou o ferro,
tu és o aço.
Eu faço a cruz,
com ela me embaraço.

Hoje faz quarenta dias
que não rezo o credo em cruz.
Entre a pedra e o fuzil
grande nome é o de Jesus!

Grande nome é o de Jesus,
pois Jesus nascido é.
Entre a pedra e o fuzil,
Jesus, Maria e José.”

Quando a missa termina, Padre Ponciano guarda os paramentos, recolhe o cálice, a tigelinha com vinho, o missal.

Garcia aproxima-se e põe nas mãos do sacerdote um punhado de dinheiro que ele, depressa, guarda no bolso da batina, dizendo:

— Agradeço o óbulo. Não importa de onde veio. Será empregado nas obras da Igreja.

— Da Igreja dos pobres, Padre Ponciano — recomenda Garcia. — Dos pobres!

* * *

18. No dia seguinte, em trote lento, Kyoshiro Takeda chega ao povoado de Maçacará, onde Padre Ponciano é vigário.

Desmonta diante de uma loja de ferreiro e manda reapertar as ferraduras do animal.

Naquele instante, Padre Ponciano, saindo da igreja, avista o japonês e, intrigado, vai ao seu encontro:

— Bom dia. O moço está visitando a cidade? É caixeiro-viajante?

— Mim estar de passagem — responde Kyoshiro, lacônico.

— Gozado... Pois não é que eu conheci ontem, num bando de cangaceiros, uma japonesa?...

Ouvindo a informação, Kyoshiro volta-se assustado para o sacerdote, que continua:

— Muito mocinha e bonita. Vossa senhoria também não é japonês?

Disfarçando a emoção, o fazendeiro responde, frio:

— Sou. Mas não tenho parente por estes lugares.

Depois de transacionar com o ferreiro, de quem adquire um cavalo estradeiro, Kyoshiro, aparentando desinteresse, indaga ao sacerdote:

— Enton padre viu bando? Muita cangaceiro no bando? Pra onde viajar o bando?

— Bem, o bando não me pareceu muito grande. Uns doze cabras. Mas, naturalmente, boa parte dos bandidos deve andar por aí, nas escaramuças.

— E pra onde ia?

— Pro povoado da Onça. Ah, isto eu não sei dizer...

— Da Onça?

O vigário, matreiro, com medo de se meter em complicações, tenta corrigir:

— Que Onça, que nada! Se um ente daqueles me dissesse que está indo para o Norte, sou capaz de jurar que ia para o Sul!

Depois de pequeno intervalo, torna a perguntar:

— Então é caixeiro-viajante? Sem parente, nem aderente? Gozado, eu jurava como aquela...

— Japonês não ter parente! — interrompe rispidamente Kyoshiro. — Já disse! Sayonara!

Apanha a canastra e vai amarrá-la na garupa do cavalo que acabara de comprar. O padre então se despede:

— Vá com Deus, meu filho!

O japonês monta e vai se afastando, enquanto Padre Ponciano, intrigado, murmura para si mesmo:

— Japonês... Japonesa... É, gozado!...

19. Revigorado pelo descanso no sítio do Juca Cesário, o bando de Antônio Garcia recomeça as guerras e andanças, invadindo, aos gritos e tiros, a localidade de Onça, no Norte da Bahia.

O ataque é fulminante, sem resistência.

Dominando com facilidade o vilarejo e imobilizando o pequeno destacamento policial, o bando se apossa de mantimentos e munição, assalta botequins, captura mulheres.

Garcia, que ainda convalesce do ferimento, confisca um sobrado, no fim do arruado, e ali se instala, indo deitar-se na cama de casal de um quarto espaçoso. E adormece.

Só desperta horas depois, ao escutar a porta se abrir. Apanha o "parabellum", pronto para atirar. Mas só avista Sayuri, que lhe traz uma travessa de sopa.

Caminhando lentamente, a japonesa vai depositar a louça na mesinha de cabeceira.

Ao afastar-se, suavemente como chegara, Garcia a detém, com a mão.

Sayuri se volta, deixa-se atrair pelo cangaceiro, que a toma nos braços, estende-a na cama, beija-lhe os cabelos, o rosto, a

boca. Depois retira a blusa, o *soutien*, a saia, acaricia-lhe e beija todo o corpo.

Fora, na rua comprida do lugarejo, precariamente iluminada, um mendigo caminha, pedindo esmola com a voz cantada e sofrida:

— Gente, o miserê tá demais nesta vila! Mas quem sabe o povo do Garcia não me dá um esmolão? Custa pedir?...

Atraído pelos ruídos que os cangaceiros fazem numa pensão de mulheres, o cego vai em sua direção, com a pitoresca cantilena:

— Vai ver os cabras tão tudo no cabaré. Meus irmãos, me dêem uma esmola, por obra de caridade! Meus irmãos, me dêem uma esmola, por obra de caridade!

* * *

20. No dia seguinte, pela manhã, o bando deixa a cidadezinha.

O povoado fica de novo vazio e silencioso.

Pouco a pouco, no entanto, vai voltando ao normal e sua triste população, ainda assustada, comenta o acontecido, retoma sua humilde ocupação.

É quando, surgindo num extremo do arraial, Kyoshiro Take-da vem chegando com seu cavalo e sua canastra, sobre a qual o sol da manhã vai bater.

De uma pequena elevação, Kyoshiro observa o povoado e, em seguida, desce à rua principal, já transitada por moradores, alguns a cavalo.

Aproxima-se de um empório, desmonta, pede água, compra milho para o cavalo. Torna a montar e, tranqüilamente, atravessa o lugarejo e se afasta.

A perseguição continua, tenaz, com Kyoshiro agora seguindo de perto o bando inimigo, deslocando-se como sombra, cauteloso, examinando pegadas e detalhes que indicam a passagem do bando.

Até que, finalmente, a longa perseguição parece chegar ao fim.

Depois de escapar de uma volante policial, o bando de Garcia embrenha-se no mato e se aproxima, ao anoitecer, de uma região menos árida do Norte baiano.

Ali, numa depressão do terreno, local de vegetação mais densa, o bando arma acampamento, enquanto Kyoshiro, que seguira por equívoco as pegadas da volante policial, segue o caminho certo, ao encalço dos cangaceiros.

No valhacouto, ao anoitecer, o bando acende fogueiras em pontos estratégicos do capão de mato. E se entrega às suas ocupações normais, costurando roupas e bornais, lavando-se com água trazida de um riacho, perfumando o corpo, lustrando os cabelos com brilhantina, limpando o pêlo dos cavalos, jogando partidas de "suecas", "três-sete", "trinta-e-um" e "sete-e-meio", contando dinheiro, etc.

Num canto, avista-se a barraca de Sayuri, armada entre umbuzeiros.

No centro do acampamento, dois cangaceiros dançam a capoeira, ritmada por berimbaus e pandeiros.

Após detalhar a ginga dos capoeiristas em sua pitoresca coreografia, câmara panoramiza para descobrir, no alto de uma colina, escondido entre árvores, o vulto de Kyoshiro Takeda, chegando a cavalo.

Depois, o japonês se encaminha para uma pequena clareira. E ali apeia.

Cuidadosamente, evitando ser percebido pelos vigias, vai, em seguida, espionar o esconderijo dos bandidos.

Na trilha sonora, mesclando-se ao som de berimbaus e pandeiros, sobem efeitos e acordes dramáticos de instrumentos típicos do Japão.

Kyoshiro, finalmente, havia alcançado seus grandes inimigos. Em seu rosto, tenso e fechado, paira a expressão indisfarçável do prazer que a proximidade da vingança lhe transmite. Sua energia retesa-se num esforço intenso de punição e confronto.

Deixando o lugar secreto onde se colocara, Kyoshiro volta para junto do animal, preso num galho de árvore. Desamarra então a canastra e a transporta a um capinzal. Apanha depois uma chave e, com ela, abre a fechadura do móvel.

Ergue a tampa da arca e, de seu interior, retira cuidadosamente uma velha indumentária japonesa, deixando ver, no fundo, sinistra, uma espada samurai, guardada em bainha.

Num pequeno compartimento da canastra vêem-se papéis, fotografias e documentos amarelecidos pelo tempo.

Com o traje, retirado da arca, dobrado sobre suas mãos, Kyoshiro caminha alguns passos, coloca-o sobre a raiz de uma árvore e, em seguida, sem pressa, como num ritual, retira a camisa de fustão, sem colarinho, a calça de brim cáqui, as botinas sertanejas, o chapéu de palha.

Depois, com certa solenidade, seminu, começa a vestir a indumentária japonesa, larga e ampla, e que lhe recobre todo o corpo como um traje sacerdotal.

Uma nova e surpreendente figura ressurge naquele canto, deslocada na paisagem noturna do sertão.

Extravagante, quase irreal, ali se produz a estranha trasladação do mito guerreiro do Oriente para a terra tropical da América. O ritual ganha carne, reata a legenda, transfigura o homem e o incorpora à nova realidade.

Em lugar do fazendeiro, pacato e nativo, ali se compõe a figura fantástica do combatente medieval, o olhar cortante, preparando-se para a luta de vida e morte.

Na trilha sonora os ruídos do acampamento e da capoeira descem para segundo plano, enquanto se avolumam sons e melodias exóticas da saga samurai.

Deixando Kyoshiro, reencarnado no guerreiro samurai, câmara volta ao centro do valhacouto e registra flagrantes da capoeira, das gingas, das negaças dos cangaceiros, do toque de pandeiros e berimbaus, da algazarra dos espectadores

Câmara, depois, volta a focalizar Kyoshiro, oculto no mato, no instante em que apanha, do fundo da canastra, a velha espada que pertenceu a seus antepassados.

Quando a retira da bainha, o aço secular refulge ao luar, sinistro e ameaçador.

Prende-a à cintura, à moda samurai, e recolhe-se a um canto, onde faz preces, calmo e concentrado.

O japonês agora está pronto para o ato final. A estranha figura, reencetando a tradição de milênios, projeta-se no espaço — uma imagem insólita de ficção.

Depois Kyoshiro caminha alguns metros e perscruta, pela última vez, o local do acampamento, de onde emergem vozes, gritos e ruídos da festa dos cangaceiros.

Colocada, então, no centro do valhacouto, câmara focaliza novos flagrantes da algazarra dos bandoleiros, já embriagados e sonolentos.

Subitamente, sob o impulso de um salto felino, Kyoshiro Takeda, espada em riste, projeta-se no meio do valhacouto, soltando terrível brado de guerra.

Fixado em diferentes ângulos, inclusive em movimento de *câmara-lenta*, o pulo do japonês é uma imagem magnífica, quase irreal, e o grito que emite sobrepuja todos os ruídos do acampamento, ecoando no vale.

Alcançando o solo, o japonês, como um raio mortífero, arroja-se contra os cangaceiros atônitos e que não têm tempo para se defender, embriagados, a expressão bestificada.

Kyoshiro lança-se sobre eles, corta-lhes o corpo, arroja-os ao chão, entre poças de sangue.

A espada que empunha sibila no espaço, decepa braços, pernas e pescoços, faz o sangue esguichar, entre gritos lancinantes dos bandidos, que vomitam imprecações de ódio contra o vulto mortífero que se desloca como se estivesse dividido em muitos assassinos, matando, frenético e alucinado.

De repente, vindo de um canto do acampamento, Antônio Garcia atinge o local da terrível chacina. Pára, atônito, como se nada entendesse.

Sayuri o acompanha, pouco atrás, e veste o quimono de cores fortes, os cabelos penteados à moda oriental.

Quando avista o marido, transfigurado em samurai, empalidece, paralisada de espanto.

Kyoshiro, que também os avistara, caminha, então, vagarosamente, na direção do casal, a espada empapada de sangue.

Garcia, por sua vez, retira o punhal da bainha e também se encaminha para o japonês, que o espera, pouco adiante, espada à mão.

Na trilha sonora faz-se repentino silêncio, só se ouvindo o ruído dos passos de Garcia e a respiração ofegante do samurai.

Vendo o cangaceiro aproximar-se, Kyoshiro vai também ao seu encontro, o olhar crispante, desviando-se de corpos e poças de sangue.

Os dois grandes inimigos acercam-se um do outro, espada contra punhal, samurai contra cangaceiro, homem contra homem.

E ficam a poucos passos um do outro, fitam-se nos olhos, medem forças, reprimem o ódio.

Ali duas raças vão defrontar-se, medindo bravura, decidindo antagonismo.

De súbito, as mãos erguendo a espada, Kyoshiro arremete para a frente, pronto para golpear. Mas Garcia, num átimo, desvia o corpo, ergue também sua espada.

Em vez do zunido das armas que se chocam, ouve-se então, na trilha sonora, a voz forte do Cantador que, ao som da viola, recomeça o ABC:

Zunindo as suas armas,
cada qual o mais ligeiro,
os dois homens se travaram
em luta pelo terreiro.
O punhal dava faísca,
a espada era um luzeiro.

Deslocando-se com agilidade pelo local, câmara registra flagrantes do grande combate: espada e punhal chocando-se; caras e corpos arfantes, enrijecidos na luta de vida e morte.

Num canto, expectante, Sayuri é a espectadora inútil do terrível duelo, enquanto, na trilha sonora, o Cantador nordestino encerra o ABC musical:

O X marcava os dois homens
e as roupas esfrangalhadas
nem um deles via o sangue
nem um deles refugava.
Brigavam como dois touros,
testa com testa encontrados.

Depois da cantilena do Cantador, sobem novamente, na trilha sonora, os fortes ruídos do confronto.

A imagem de Garcia, no duelo final, mistura-se à de Ogum, personagem do Candomblé, com a sua indumentária azul e as "ferramentas" do ritual fetichista. Mas logo depois volta a predominar a figura versátil do cangaceiro, com a roupa de couro, o lenço ao pescoço, as cartucheiras, o punhal que rasga o espaço e se choca contra a espada do samurai.

Durante algum tempo, no auge do combate, as imagens tornam-se hieráticas, lentificadas pela técnica fotográfica do *high-speed*.

Na trilha sonora, pontilhando o duelo, sobe com força o som dos atabaques e agogôs, pandeiros e berimbaus, ora superando, ora dominado por batidas de madeira, tambores e acordes de instrumentos japoneses.

A montagem meio delirante de sons e imagens da diabólica batalha humana termina no exato instante em que o japonês golpeia mortalmente o adversário, voltando as imagens à velocidade normal.

Os dois contendores estão no centro do acampamento. Garcia, ferido no peito, vacila, deixa cair o punhal, o sangue jorrando do talho profundo.

Verga o corpo, gemendo, enquanto, à sua frente, terrível, Kyoshiro vai erguendo a espada para o golpe de misericórdia.

Inesperadamente, contudo, retém o gesto, ao avistar, atônito, Sayuri que chega correndo para amparar no colo a cabeça do cangaceiro, que está morrendo.

Kyoshiro compreende tudo. E baixa lentamente a espada, enquanto Garcia, antes de expirar, contempla amorosamente, pela última vez, o rosto de Sayuri, no qual o sofrimento parece um traço inusitado.

Diante dela, Kyoshiro, perplexo, é incapaz de mover-se.

Garcia deixa, então, cair a cabeça, e morre. Kyoshiro fixa em Sayuri um olhar mesclado de ódio e piedade, desprezo e desalento.

Até que, finalmente, recua alguns passos, acocora-se, à moda oriental, coloca a ponta da espada no ventre, pronto para matar-se.

Antes que o faça, fixa em Sayuri, uma vez mais, um olhar estranho e profundo. Depois junta forças e, subitamente, enfia a espada no ventre, tomba para a frente, e morre.

Pouco adiante, afagando amorosamente a cabeça do cangaceiro, Sayuri é uma imagem patética de serenidade e solidão.

De um ponto elevado, câmara abarca o local da tragédia, favorecendo Sayuri e os corpos de Garcia e Kyoshiro, próximos um do outro.

Estão no meio do valhacouto, juncado de cadáveres.

Começa a amanhecer e os pássaros despertam, cantando.

Câmara, instalada em helicóptero, começa então a subir, lentamente, deixando aquele lugar de sangue e tragédia, onde só uma mulher sobrevive, colorindo com seu traje a paisagem amanhecendo da caatinga.

Na trilha sonora só se escuta, monótono e ritmado, o som de um berimbau.

AMORÍNDIO

No Brasil do século XVI, nos primórdios do descobrimento, guerreiros Tupinambás, no litoral da Bahia, deixaram a aldeia e partiram para uma cruenta expedição contra a tribo de inimigos, que chamavam de Tupinaês, isto é, "Tupis maus, ou perversos".

"Essas gentes vagabundas que, guerreando sempre, povoavam o terreno que hoje é o Brasil" — escreveu Varnhagen — "eram, pela maior parte, verdadeiras emanações de uma só raça ou grande nação, isto é, procediam de uma origem comum, e falavam dialetos da mesma língua, que os primeiros colonos do Brasil chamaram *geral*, e era a mais espalhada das principais de todo este continente."

"O fim da guerra" — prossegue o historiador — "era mais fazer prisioneiros, para os escravizar, ou para tomar vingança, que invadir um país para prear as povoações, o que, sem embargo também sucedia."

Com a partida da expedição guerreira, permaneceram na taba índios armados e, principalmente, mulheres, crianças e velhos, em suas ocupações normais, indo às roças, quaimando, limpando e plantando a terra, "buscando a água à fonte, fazendo de comer, fabricando balaies e outras vasilhas a seu modo, e de seu uso, juntando arcos e flechas, e alguns empalhados e lavrados de branco e preto, feitio de muito artifício fazendo cestos de varas, a que chamam samburá, e outras vasilhas sem valor, como as de rota da Índia; fazendo carapuças e capas de penas de pássaros, e outras obras de pena do seu uso, dando tinta de vermelho e amarelo às penas brancas, e também contrafazendo as penas dos papagaios com sangue de rãs, arrancando-lhes as verdes, e fazendo-lhes nascer outras amarelas; fazendo mais estes índios, os que são principais, redes lavradas de labores de esteiras, e de outros laços, e umas cordas tecidas, a que chamam muçuranas, de algodão, que tem o feitio dos cabos de cabresto que vem de Fez" (Gabriel Soares de Sousa: *Notícia do Brasil*).

A aldeia aborígene compunha-se de grandes casarões chamados de *ocas*, construídos com paus e barro, cobertos de folha de pindoba, tendo, como dimensão, uns 150 pés de comprimento, 14 de

largura e 12 de altura. Nos jiraus, ou alpendradas, erguidos junto ao teto, guardavam-se utensílios e comestíveis.

“Os Tupinambás” — acrescenta Gabriel Soares de Sousa — “são homens de meia estatura, de cor muito baça, bem feitos e bem dispostos, muito alegres do rosto, e bem assombrados: todos têm bons dentes, alvos, miúdos, sem nunca apodrecerem. Têm as pernas bem feitas, os pés pequenos; trazem o cabelo sempre aparado, em todas as outras partes do corpo os não consentem e os arrancam como lhes nascem. São homens de grandes forças e de muito trabalho; são muito belicosos, e em sua maneira esforçada, e para muito, ainda que atraíçoados: são muito amigos de novidades, e demasiadamente luxuriosos, e grandes caçadores e pescadores, e amigos da lavoura.”

Entre as índias da aldeia Tupinambá destacava-se uma bela adolescente de quinze anos, Guapi, filha do valente morubixaba Poxi, que partira chefiando a expedição contra os Tupinaês.

Guapi era ágil, prestativa, perita tanto em trabalhos caseiros como na caça e na pesca. Muitos índios da aldeia cobiçavam-na por mulher, principalmente Taúna, guerreiro valoroso, já posto a serviço de Poxi, como era de hábito, “fazendo a roça, pescando e caçando para os sogros, que desejava de ter”.

* * *

Enquanto na aldeia a vida seguia tranqüila, na selva, quilômetros adiante, a expedição Tupinambá, de tocaia, esperava o momento de atacar.

“Depois de combater o inimigo à distância, durante um certo tempo” — reporta A. Metraux em *L'Anthropophagie Rituelle des Tupinamba* — “os guerreiros dos dois campos se precipitavam uns contra os outros, cada um se esforçando para desarmar o outro, e capturá-lo vivo. Como a captura do inimigo era proeza rigorosa — mente individual, a regra estabelecia que o prisioneiro pertencia ao primeiro que o tocasse.”

“Antes de abandonar o campo de batalha” — continua Metraux — “despedaçavam-se os mortos e seus membros eram assados e comidos ali mesmo, ou então trazidos para a taba. Os Tupinambás também cortavam os órgãos genitais das mulheres e das crianças mortas durante o combate, depois entregues às mulheres da tribo, que os comiam durante as festas da vitória.”

A vitória, uma vez mais, pertenceu aos Tupinambás, mas deixou na selva muitos mortos e feridos.

Entre os Tupinaês capturados, destacou-se um guerreiro de grande bravura, Acauê, filho do morubixaba que Taúna aprisionou depois de luta corpo-a-corpo extremamente feroz.

A proeza de Taúna (o pretendente de Guapi) foi saudada ruidosamente pelos companheiros e repercutiu na região pela alta categoria do adversário, guerreiro valente e temido.

A notícia da vitória Tupinambá chegou depressa à aldeia. Os aborígenes, em altos brados, iniciaram, então, os preparativos para a triunfal recepção aos vencedores.

Quando, dias depois, estes chegaram, com seus prisioneiros, uma grande multidão concentrou-se, em delírio, na *ocara*, celebrando a vitória.

Como os vencedores, também os cativos dançaram, agitando maracas, como era de hábito. Mas, orgulhosamente, vez e outra interrompiam a dança para proclamar:

— “Partimos para vos matar e comer. Fostes os vencedores e nos aprisionastes. Não lamentamos a sorte. Os vencedores guerreiros morrem na terra de seus inimigos. Mas nossa gente é grande e forte. Um dia nos vingará!”

Os Tipinambás, por sua vez, também com orgulho, replicavam:

— “Matastes nosos irmãos! Agora chegou a hora de nossa vingança!”

Para manifestar, publicamente, seu júbilo, as índias, sobretudo as mais idosas, começaram a bater a palma da mão na boca, gritando, cantando e dançando.

Em seguida, prosseguindo o cerimonial apoteótico da recepção, os guerreiros Tupinambás confiaram os prisioneiros às mulheres que, ao som de flautas fabricadas com ossos de inimigos, mortos em combates anteriores, os levaram a uma grande cabana, enquanto diziam, raivosamente:

— “Vingamos os parentes e amigos que matastes e comestes!”

Na oca espaçosa, os cativos repousaram por algum tempo. Depois as índias voltaram e os levaram ao chefe da tribo. Após essa visita, realizada com cerimoniosa solenidade, os vencidos foram tosquiados e tonsurados, com o que se lhes selou definitivamente o cativo.

* * *

É notório, pois narrado por historiadores e viajantes, o fato de todo inimigo, homem ou mulher, aprisionado em batalha, transformar-se em escravo do captor que, posteriormente, adquiria o direito de executá-lo.

Também era de praxe serem os prisioneiros, como homenagem especial de distinção, oferecidos a parentes e amigos. Assim ocor-

reu, como se sabe, com Von Staden, presenteado como escravo ao tio do guerreiro que o aprisionara.

O tratamento privilegiado que, a partir das cerimônias iniciais, tributava-se aos prisioneiros, contrastava, na verdade, com a explosão de ódio com que haviam sido recebidos na aldeia Tupinambá.

“O prisioneiro” — esclarece A. Metraux no livro citado — “tornava-se praticamente membro da tribo, gozando de regalias e privilégios. Tosquiado como um Tupinambá, nada lhe identificava a condição de escravo, a não ser o enfeite que lhe colocavam no pescoço, e que consistia em corda grossa e dura, da qual pendia uma franja feita de outras cordas pequenas e finas. O nó era de tal forma complicado que somente seu autor poderia desfazer. Segundo Thevet, o colar significava mais do que um simples símbolo de escravidão: era um verdadeiro calendário, onde cada pedaço de corda marcava os dias que faltavam para a execução do prisioneiro.”

Integrados na vida tribal de seus captores, os prisioneiros Tupinambás chegavam a ter relativa liberdade de movimento. Mas “se algum deles tentasse escapar era imediatamente considerado como *couaue eum*, isto é, um poltrão, covarde, que os próprios irmãos de tribo puniriam com a morte”.

“Na realidade” — prossegue Metraux — “o prisioneiro passava a ser, provavelmente, considerado como desvinculado de sua tribo, já que era assimilado pelos inimigos que o assenhoreavam. Gandavo conta, sobre isso, que um cativo, a quem fora oferecida a liberdade, recusou-a, temendo ser desprezado e perseguido pelos parentes. O sentimento que animava os membros de uma comunidade a respeito daqueles que os venceram, permite-nos supor que deixavam de pertencer a seu grupo natural, passando a integrar o grupo tribal que os capturara.”

Uma de suas primeiras obrigações consistia em limpar meticulosamente o túmulo do antigo morador da cabana que, provisoriamente, ocupavam. Após a tarefa, tudo o que pertencera ao falecido lhes era destinado: colares, enfeites de plumas, armas, provisões, etc.

Diz Soares de Sousa que “os Tupinambás lhe dão muito bem de comer, e lhe fazem bom tratamento, até que engordam, e estão estes cativos para se poderem comer, que é o fim que os engordam; e como os Tupinambás têm estes contrários quietos e bem seguros nas prisões, dão a cada um por mulher a mais formosa moça, que há na sua casa, com quem ele se agasalha, todas as vezes que quer, a qual moça tem cuidado de o servir, e de lhe dar o necessário para

comer e beber, com o que cevam cada hora, e lhe fazem muitos regalos”.

* * *

Para o filho do morubixaba Tupinaê foi destinada a filha do morubixaba Tupinambá. A bela Guapi, para o grande desgosto de Taúna, foi conduzida à cabana de Acauê e com ele se agasalhou.

Taúna sofreu em silêncio, pois as leis tribais eram inflexíveis e não podiam ser desrespeitadas: Guapi foi mulher de Acauê e a ele, rapidamente, se afeioou.

“A mulher destinada a um escravo” — explica ainda Metraux — “passava a ser responsável por ele, cabendo-lhe a tarefa de vigiá-lo e engordá-lo, preparando-o para o sacrifício da morte.”

Acauê, de fato, começou a engordar. E engordou feliz, tendo na rede, e nos braços, uma mulher de muitos e jovens encantos.

Não só a posse física, que os dois praticavam exaltadamente, como a convivência e a estima recíprocas, ensejaram ao casal a descoberta do prazer, de afinidades e, principalmente, de um sentimento amoroso que depressa se aprofundou e causou pesar e sofrimento pela separação inevitável.

Taúna, atilado, foi notando as transformações que se operavam em Guapi, e “como o ciúme segue o amor, como a sombra segue o homem”, o temor de perdê-la começou a causar-lhe inquietação crescente, gerando o impulso eterno e temerário do ciúme. O mesmo que desesperou, entre outros, o desditoso Otelo, o infeliz Werther, a pungente Fedra e nosso sofrido Bentinho, que Capitu tanto afligiu.

Taúna era índio, era homem. E esta contingência inelutável levou-o a conhecer amargamente o crivo do ciúme.

O ciúme, contudo, não o conduziu ao crime, como em Otelo, nem ao desatino, como em Fedra, pois, na verdade, ele dispunha de uma arma extremamente eficaz: a certeza da morte inevitável de Acauê.

A primeira providência que tomou para isso foi de brilhante estratégia: conseguiu apressar o complicado cerimonial que, por tradição, antecedia o sacrifício dos prisioneiros, como, por exemplo, a solene paramentação com vistosos mantos vermelhos de íbis, com os quais eram exibidos publicamente em passeios pela aldeia, confirmando, com isso, sua condição de cativos.

Durante a solene caminhada pela taba, os Tupinambás divertiam-se muito, atirando na cabeça dos prisioneiros penas de papagaio, provando com isso que nada poderia livrá-los da morte

próxima. Uma alegria maligna dominava-os ao tocarem as partes do corpo dos prisioneiros que, em breve, iriam devorar.

Outra cerimônia, que também contava com a participação da tribo, consistia, segundo Thevet, na distribuição das tarefas para cada membro da tribo: a execução do prisioneiro, a tosquia dos cabelos, a pintura do corpo com tinta de jenipapo, a colocação de enfeites e ornamentos tribais, a limpeza detalhada do condenado ou, finalmente, a macabra tarefa de esquartejamento do corpo e sua posterior distribuição aos participantes do banquete canibalesco.

Não só aos homens, como também às mulheres, cabiam, igualmente, tarefas especiais no ritual fúnebre, como, por exemplo, a de alisar com fogo a cabeleira dos condenados.

Participando, com outras índias, do ritual antropofágico, Guapi sofria em silêncio, como se estivesse punindo a si própria. Acauê, o prisioneiro que ia morrer, mas que ela amava, fremia-lhe no corpo, pulsava-lhe no coração.

Amava-o, verdadeiramente, sem compreender que o que sentia era amor, enquanto outro sentimento, forte e inquietante, insinuava-lhe que corria perigo afrontando a lei da tribo.

Movido pelo desatino e o desespero, Guapi, certa noite, propôs a Acauê dar-lhe liberdade. Mas o prisioneiro recusou, sabendo que a fuga o tornaria fraco e covarde.

Mas Guapi persistiu, passou à súplica, e seu tormento amoroso comoveu o guerreiro Tupinaê que, afinal, acedeu ao plano secreto.

As fugas, na verdade, sucediam com certa frequência entre os silvícolas, como, aliás, noticia Soares de Sousa:

“Mas também há algumas que lhes deram muito jeito para se acolherem e fugirem das prisões, que eles cortam com alguma feramenta, que elas, às escondidas, lhes davam, e lhe foram pôr no mato, antes de fugir, mantimentos para o caminho.”

* * *

Certa noite, burlando a vigilância dos Tupinambás, Guapi e Acauê embrenharam-se na selva.

De manhã, a fuga foi descoberta e provocou na aldeia um sentimento unânime de repulsa e indignação. Poxi convocou, imediatamente, o conselho dos principais e, após condenar energicamente o procedimento da filha, ordenou implacável perseguição aos fugitivos.

A notícia da fuga também chegou depressa aos Tupinaês, e neles provocou idêntica reação, pois Acauê havia infringido as leis tribais, ofendido a honra da raça e revelado tibieza, trazendo vergonha à sua gente.

Da aldeia Tupinaê partiu igualmente uma expedição destinada a recapturar os fugitivos, do que resultou, como se verifica, uma dupla e perigosa perseguição, passível de colocar novamente em confronto as duas aldeias.

Tentando escapar da morte inevitável, Guapi e Acauê nada mais fizeram do que a provocar com mais força, atraindo perseguidores movidos pelo ódio ancestral, irmanados agora pelo impulso vingativo, capaz de redimir-lhes duplamente a honra ultrajada.

Optando pela fuga, os dois amantes assumiam deliberadamente uma atitude ao mesmo tempo heróica e insana, fortalecida pelo amor e a vontade tenaz de viver.

Conscientes de que seriam inevitavelmente perseguidos, Guapi e Acauê viajaram dia e noite, apagando os vestígios de sua passagem, seguindo caminhos difíceis, penetrando na selva espessa, transpondo rios e toda espécie de obstáculos.

Também seus perseguidores, de sentidos extremamente apurados, conheciam os mistérios da selva e as artimanhas do despistamento: acabaram por descobrir-lhes o rastro e os seguiram de forma implacável.

Acuados como animais, famintos, exaustos, o corpo rasgado por espinhos, Guapi e Acauê foram, afinal, recapturados pelos Tupinambás.

Amarrados, em estado miserável, foram trazidos de volta à aldeia.

* * *

A captura dos fugitivos provocou grande tumulto na aldeia Tupinambá.

Normalmente, com a prisão de fugitivos, informa Metraux, "a mulher era açoitada e, não raras vezes, morta e devorada por sua gente. Quanto ao homem, cessava de pertencer ao captor, passando a bem comum da tribo. Sua execução, em consequência disso, era antecipada".

A condição de filha do morubixaba impediu, contudo, que Guapi fosse executada. Foi, no entanto, espancada publicamente e seus pais a repudiaram, após o que teve início oficialmente o ritual antropofágico.

Esse ritual, como se sabe, foi longamente estudado por historiadores e viajantes de Portugal e de outros países da Europa, como Cardim, Soares de Sousa, Frei Vicente de Salvador, Von Staden, Thevet, Léry, Claude D'Abbeville, Yves d'Evreux, Pigaletta e Gandavo.

De acordo com o detalhado relato que deixaram, em prolífera historiografia do canibalismo no Brasil, imediatamente à fixação da

data da execução de Acauê e de outros prisioneiros Tupinaês, diversos mensageiros foram enviados às aldeias vizinhas, convidando seus moradores para a grande festa.

A confecção de uma corda, a que chamavam de *muçarana*, com a qual eram amarrados os prisioneiros, foi o primeiro ato preliminar do cerimonial.

Esse meticuloso trabalho artesanal era confiado aos velhos, e a ele se emprestava um respeito quase religioso.

Simultaneamente com a preparação da *muçarana*, também brincava-se o *tacape*, com o qual se golpeava violentamente o crânio dos prisioneiros.

Esta arma era decorada, na parte inferior, com um mosaico de palha e, na ponta, com enfeites chamados de *aterabébé*, confeccionados com vários tipos de plumagens.

Nesse meio tempo, as mulheres ocupavam-se com a fabricação de vasos de diferentes formatos e dimensões, também decorados com extremos cuidados.

“Durante o tempo desses preparativos” — disse Metraux — “o prisioneiro vivia como se nada de anormal estivesse ocorrendo.”

Um dos rituais prévios da execução consistia em conduzir o cativo, escoltado por mulheres, ao centro da oca. Ali, ao som de tambores e maracas, os Tupinambás dançavam em sua volta.

Quando os convidados começaram a chegar, as danças ganharam grande animação. Poxi, o austero morubixaba reverenciava-lhes a presença com uma saudação solene e macabra:

— “Sois nossos irmãos e viestes ajudar-nos a comer os inimigos. Assim nós nos vingaremos dos Tupinaês, festejando sua morte.”

Depois os visitantes eram convidados a participar de uma beberagem muito apreciada, após a qual, na verdade, tinha início o festival canibalesco, propriamente dito.

Em primeiro lugar, uma comissão trazia, em altos brados, as cordas que iriam amarrar os cativos.

Depois de pintadas com uma camada embranquiçada, semelhante a cal, as cordas eram postas a secar em forquilhas.

Um índio de grande perícia, geralmente o mais idoso da tribo, dava na corda nós extremamente complicados, enquanto os assistentes batiam palmas e soltavam gritos de alegria. A *muçarana* era então colocada num vaso e levada à choça do prisioneiro.

Só depois disso transportava-se a futura vítima para uma cabana especial, construída na parte sul da taba, dentro da qual uma rede o aguardava.

Ali o cativo era tosquiado e seu corpo coberto de tinta de jenipapo.

Logo a seguir, com solene gravidade, um grupo de índias chegava para espargir tinta preta no corpo do condenado.

Entre as índias designadas para cuidar de Acauê, via-se Guapi, triste e atormentada.

Depois de cobrir o corpo do prisioneiro com tinta preta, as índias foram deitar-se em redes erguidas em sua volta. E ali entoaram, durante toda a noite, cânticos que exprimiam ódio e desprezo, alardeando, com monotonia exasperante, sua próxima morte.

Guapi, apesar do enorme sofrimento, era obrigada a amaldiçoar o homem que amava, e cujo fim apressara, involuntariamente.

Enquanto cantava, a poucos passos de Acauê, fitava-o com olhos de infinita ternura.

Enquanto isto, noutro canto da aldeia, os Tupinambás reuniam-se numa grande construção, o corpo recoberto de caprichosos desenhos, também ostentando plumas vermelhas e fragmentos de casca de ovos verdes, presos em camadas de resina.

Durante a noite, inúmeros aborígenes dançaram de choça em choça, inclusive naquelas onde os cativos estavam confinados.

Na manhã seguinte, grupos de Tupinambás percorreram as imediações da taba, recolhendo bambus, depois fincados em círculo na ocara, criando uma espécie de choça cônica que, posteriormente, era incendiada em meio a enorme alarido.

Os prisioneiros eram, então, colocados próximos aos Tupinambás que dançavam, cantavam e, periodicamente, lhes arremessavam tudo o que estivesse a seu alcance.

No terceiro dia dos preparativos, toda a tribo voltava a concentrar-se na praça, recomeçando a dançar ao som de búzios, batendo com os pés no chão, em ritmo forte e cadenciado.

No quarto dia, os prisioneiros foram conduzidos à margem do rio e nele cuidadosamente lavados.

Além do banho, os Tupinambás depilavam-lhes os corpos, sobre os quais espargiam resina perfumada.

A cerimônia seguinte foi desta forma descrita por Claude D'Abbeville:

“Desamarraram o prisioneiro um dia ou dois antes de sua execução, deixando-o livre por algum tempo. Assim que a corda que o detinha pelos pés se soltou, os Tupinambás gritaram:

— Ecoain!

“Isto significava que podia ir embora, que estava livre.

"O prisioneiro partia, então, em desabalada correria pelo campo. Mas os Tupinambás, como cães seguindo uma corça, partiam rapidamente em sua perseguição, agarrando-o mais adiante.

"Da mesma forma que o guerreiro adquiria novo nome ao aprisionar um inimigo em batalha, também o índio mais veloz, que primeiro agarrasse o cativo em fuga, poderia usar outro nome, como um título de honra."

Trazidos de volta à aldeia, os prisioneiros presenciavam a chegada de várias índias trazendo uma corda pintada de branco, guardada em vaso finamente decorado. Essa corda era amarrada no pescoço do prisioneiro, enquanto as índias entoavam cânticos relativos à cerimônia, dizendo, em intervalos espaçados:

— "Nem que você fosse um pássaro, conseguiria escapar!"

Obrigando os condenados a caminhar pela praça, os Tupinambás permitiam-lhes que apanhassem no chão frutos de jenipapo e os lançassem contra os Tupinambás, raivosamente.

Depois que se fartavam dessa curiosa brincadeira, os prisioneiros eram conduzidos às choças, onde grupos de índias já os esperavam, adornadas com plumas e penas de avestruz.

Divididas em grupos de quatro, as aborígenes passavam diante dos prisioneiros batendo a palma da mão na boca. Iam, depois, à praça, perseguindo-se umas às outras.

Por volta das cinco horas da tarde, os prisioneiros, ao som de tambores e maracas, eram conduzidos às cabanas provisórias, erguidas num canto da taba.

Trazia-se, então, com religiosa solenidade, a espada-tacape que seria usada no sacrifício, além de dois potes onde se guardavam fios de algodão, plumas e resina para sua decoração.

Iniciando sua hierática consagração, cobria-se a espada de camadas de mel, ou resina, sobre as quais espalhavam-se fragmentos de ovos verdes de macucara e pedaços de mariscos que, segundo a crença dos silvícolas, possuíam poderes mágicos.

Esse solene e pictórico revestimento parecia conferir virtudes especiais à arma, pois antes de partir para as batalhas os Tupinambás invariavelmente revestiam-na com a pintura sagrada.

Assim que a arma ficava pronta, era posta a secar e, em seguida, levada respeitosamente ao interior de uma cabana, pouco antes esvaziada de gente e objetos.

Um grupo de mulheres passava, então, a montar guarda a noite inteira ao tacape de tão sinistra função, cantando versos tristes, ritmados ao som dos atabaques. Segundo a mitologia indígena, destinava-se aquela música enervante a adormecer a clava sagrada.

As mesmas mulheres que, anteriormente, ornamentaram o taca-pe, dedicavam-se a preparar a toalete dos prisioneiros.

Guapi, outra vez, foi integrar o grupo responsável por Acauê, cujo corpo, novamente depilado, foi revestido de mel e resina, sobre os quais se colaram plumas, cascas de ovos de macucara e tinta preta, com os pés tingidos de urucu.

Ao anoitecer, os índios Tupinambás beberam cauim. Pouco antes, haviam levado os prisioneiros à praça e lá os obrigaram a dançar ao som de maracas.

Estimulados pela bebida, em pouco tempo puseram-se os Tupinambás a dançar a tradicional "dança dos bichos", interrompida, de súbito, pelos cativos, que lhes atiravam pedras e objetos de toda espécie.

Depois dessa demonstração de hostilidade, os Tupinaês foram reconduzidos à cabana provisória e amarrados em estacas. A partir daquele instante não podiam penetrar em nenhuma outra moradia, passando a alimentar-se exclusivamente de um fruto com gosto de noz, cuja ingestão lhes evitava o derramamento de sangue após a execução.

Durante toda a noite, estendidos em redes, a cabeça presa pela muçarana, eram severamente vigiados.

Para manifestar o desprezo pela morte, os cativos entoavam um cântico cujo texto Thevet guardou em seu manuscrito:

— "Minha gente é forte e poderosa. Ela aprisionou e devorou muitos dos vossos. Virá, brevemente, nos vingar, pois é valente e não vos teme!"

Demonstrando a mais completa indiferença pelas ameaças dos Tupinaês, os Tupinambás continuavam tranqüilamente a beber, a gritar e cantar estrepitosamente.

* * *

A execução dos prisioneiros realizava-se, geralmente, no quinto dia do cerimonial preparatório.

Iniciava-se ao alvorecer, quando as índias chegavam à palhoça em cujo interior se guardava a espada-taca-pe. E naquele local cantavam e dançavam em honra da arma sagrada.

Depois disso, despertavam os prisioneiros e destruíam a cabana provisória que os havia acolhido.

Sete ou oito das índias mais idosas recebiam então os condenados à porta da choça e os conduziam ao local da execução, situado no centro da taba.

No manuscrito de Thevet informa-se que a escolta dos cativos era integrada pelos aborígenes que transportavam a muçarana sobre ramos e folhas, dançando e cantando com jubilosa alegria.

Alcançando o local do sacrifício, os Tupinambás, que trajavam impressionante indumentária tribal, estendiam os cativos no chão e os despojavam da corda.

Em seguida, as mulheres, que se haviam acasalado com eles, vinham fazer-lhes uma derradeira carícia. Depois afastavam-se, com falsas demonstrações de tristeza e pesar.

Guapi aproximou-se, trêmula, de Acauê. Em lugar do gesto frio e maquinal das companheiras, a filha do morubixaba afagou com ternura e sofrimento o rosto, os cabelos, o peito, as pernas, o pênis e os pés de Acauê.

Só então se afastou, dilacerada pelo sofrimento.

Os prisioneiros fizeram, a seguir, um derradeiro passeio pela aldeia, vangloriando-se de suas proezas, dizendo altivamente aos Tupinambás:

— “Também já amarrei e abati vossos pais e irmãos!”

Outros gritavam, com voz potente, orgulhosamente.

— “Comi vossos pais, matei e moqueei vossos irmãos. Minha gente saberá vingar minha morte!”

Os Tupinambás, impassíveis, conscientes da superioridade, entregavam aos cativos pedras, cacos e frutos endurecidos, dizendo-lhes:

— “Vinga-te antes de morrer!”

As vítimas passavam a alvejar com fúria seus captores, enquanto as mulheres, muito excitadas, gesticulavam e gritavam, exprimindo a certeza de que muito em breve iriam devorá-los.

Quando não tinham mais nada o que lançar, os prisioneiros arrancavam furiosamente punhados de grama e terra, arremessando-os contra os Tupinambás.

Surgiam na praça, logo a seguir, grupos de indígenas pintadas de preto e vermelho, enfeitadas com colares confeccionados com dentes humanos.

Dançando, cantando e batendo com as mãos em vasos recém-pintados, preparados para recolher o sangue e as entranhas dos executados, as índias aproximavam-se deles com sinistras intenções.

Acendiam-se, então, diversas fogueiras no local das execuções e, logo depois, entravam solenemente na praça os guerreiros com os tacapes virados para cima.

Vestiam belos paramentos e traziam bonés de plumas na cabeça, diadema vermelho na fronte, braceletes e jarreteiras de penas nos braços e pernas, colares de mariscos no peito. Da cintura pen-

dia um grande feixe de plumas de avestruz, e dos ombros descia um esplendoroso manto de penas de íbis. Tinham o rosto pintado de vermelho, enquanto o resto do corpo revestia-se de cores acinzentadas.

Chegava-se, finalmente, ao momento supremo da execução. Para abater Acauê fora escolhido Taúna, seu captor e grande inimigo.

Quando Taúna surgiu na praça, precedido por vistosa escolta, Guapi estremeceu, observando o prazer maligno pousado em seus olhos.

Juntamente com outros carrascos, Taúna fez a volta da praça cantando e se contorcendo, rolando os olhos de forma estranha, imitando com as mãos o vôo do falcão, prestes a abater-se sobre a presa.

Taúna aproximou-se de Acauê e aguardou a chegada de um velho índio com grande reputação de bravura, ao qual entregou solenemente o tacape.

O velho, com notável perícia, rodopiou a clava nos braços e nas pernas, movimentou-a sobre a cabeça do prisioneiro e, com idêntica solenidade, devolveu-a depois a Taúna.

O guerreiro dirigiu-se então ao cativo:

— “Ês da nação Tupinaê, nossa inimiga? Mataste e comeste nossos pais, nossos irmãos e amigos?!”

Acauê responde, com voz firme:

— “Pa xe tan tan ajuce alupare!” (“Sim. Sou um valente guerreiro!”)

Taúna então acrescentou:

— “Agora estás em meu poder e serás executado! Depois iremos devorar-te!”

Acauê, digno, erecto, retrucou com desdenhosa indiferença:

— “Não tenho medo! Minha gente depois me vingará!”

Taúna tinha, à sua frente, esperando a morte, um guerreiro de grande bravura, consciente de que também o carrasco que o mataria era bravo e corajoso.

Fitaram-se em silêncio, com orgulho e dignidade: um pronto para matar, outro para morrer.

O ritual fora cumprido e uma grande expectativa pairou sobre o local.

Pouco adiante, pálida, amargurada, Guapi era a espectadora impotente dos últimos instantes daquele que amava.

Quando Taúna ergeu a clava, Guapi baixou os olhos, como se também ela fosse morrer.

O tacape desceu com força sobre a cabeça do prisioneiro, que tombou morto, sem um gemido. E assim sucedeu, quase que simultaneamente, com todos os outros cativos.

Ergueu-se, então, na aldeia, um grande alarido. As velhas precipitaram-se, excitadas, para recolher numa cuia o sangue quente dos executados, que depois beberam com sofreguidão.

De todos os lados surgiam velhos com água quente, com a qual esfregaram e escaudaram os cadáveres, para depois arrancá-lhes a pele, deixando-os brancos como leitões.

Logo a seguir os membros sexuais dos sacrificados foram cortados e entregues às velhas, que os levaram correndo às choças, entre gritos de alegria.

Fez-se depois uma incisão no estômago e as crianças vieram puxar animadamente os intestinos.

Procedeu-se, em seguida, ao esquartejamento do tronco, entalhado pelo dorso, e cujos pedaços foram assados no moquém, diante da frenética agitação das velhas, que provavam a gordura da carne e diziam "Iguatu", que significava "está muito bom".

Nenhuma parte do corpo se perdeu: as entranhas foram cozidas na água e comidas pelos homens; o caldo bebido pelas mulheres; a língua, o cérebro e outras partes entregues aos jovens; a pele da cabeça, aos adultos.

Certas partes, consideradas "nobres", foram destinadas aos convidados, que as comeram com grandes demonstrações de reconhecimento.

Crianças vieram tocar os cadáveres e molhar as mãos no sangue, ouvindo os adultos, que diziam:

— "Vinga-te também, criança, pois aqui está um que te fez órfão de pai!"

Enquanto os homens lambuzavam o corpo no sangue dos mortos, mulheres grávidas espargiam a ponta dos seios, acreditando que, assim procedendo, teriam filhos fortes e valentes.

* * *

Durante todo o ritual antropofágico, Guapi, muito abalada, conservou-se num canto, sofrendo em silêncio.

Quando, a certa altura, o pai a chamou, estremeceu, aproximando-se dele, submissa.

Poxi ordenou que se sentasse diante do corpo de Acauê. Guapi obedeceu.

O morubixaba arrancou, então, do corpo esquartejado do Tupinaê, o coração, que foi moqueado.

Em seguida, com expressão irretrucável, estendeu o coração à filha, e ordenou:

— “Coma!”

Guapi, trêmula, ficou mais pálida ainda. Mas obedeceu, apanhou o coração de Acauê e, vagarosamente, comeu-o em meio ao grande silêncio que se fez.

Depois Poxi mandou que a filha se afastasse, e a festa recomeçou com a mesma intensidade.

Ninguém mais se preocupou com a índia.

Guapi então se afastou, deixou furtivamente a aldeia, ganhou a selva e caminhou durante longo tempo, até chegar ao sopé de um morro.

Ali corria bucolicamente um regato, no qual ela se banhou.

Depois, ao anoitecer, começou a subir a montanha, ouvindo, afastados, os ruídos do festim canibalesco.

Quando alcançou o cume já era noite alta. De lá avistava-se um panorama majestoso do vale, da selva e do mar.

Guapi estendeu-se sob o tronco de uma grande árvore. E ali ficou, imóvel, esperando a morte.

Dias depois, quando começou a agonizar, morrendo de inanição, balbuciou, com voz débil:

— “Acauê... Acauê...”

A última coisa que avistou, antes de expirar, foi um bando de corvos que vieram pousar nos galhos da árvore, esperando o momento para também devorar-lhe a carne.

FAZENDA DA RESSURREIÇÃO

Na quente manhã de verão, os sinos da igreja de São Gonçalo do Abaeté ressoam no chapadão e se perdem nas encostas da serra da Mata da Corda.

A cerimônia de casamento do Major Emiliano Peixoto com Maria das Graças Vieira, presenciada por parentes e amigos, chega ao fim.

Alto, magro, empertigado, o Major, fazendeiro e chefe político da região, é quase um sexagenário, enquanto a noiva, que chamam de Gracinha, não chegou aos vinte.

Depois dos cumprimentos, no adro da igreja, os nubentes se despedem.

Apertando a mão de alguns, abraçando outros, o fazendeiro vai dizendo "até breve", oferecendo a casa, agradecendo os votos de felicidades.

Ao lado dele, intimidada, quase uma menina, Gracinha é uma figura frágil e calada. Mais adiante, a tia, dona Marietinha, que a criou, chora ao lado de uma senhora gorda.

Antes de partir, os convidados atiram punhados de arroz no casal, enquanto os sinos repicam, insistentes, homenagem de Padre Vilhena ao "ilustre amigo e benemérito da paróquia".

Quando alcança a charrete, estacionada ao lado do templo, Major Emiliano ajuda Gracinha a subir. Depois aproxima-se de dona Marietinha, sempre chorando, e lhe diz, afetuoso:

— Fique tranqüila, dona Marietinha. Vou cuidar bem da menina! Adeus.

Sobe ao veículo e chicoteia o animal. A charrete se movimenta, atravessa o arruado e ganha a estrada, enquanto os convidados se dispersam.

Quando os sinos param de bater, ruídos típicos da cidadezinha, que se ergue na lombada de um morro, voltam a ouvir-se: gritos de crianças, latidos de cães, chiado de carros-de-bois, trote de cavalos, melodias de rádios.

Enquanto isto, conduzida pelo fazendeiro, a charrete segue pelo caminho de terra que serpenteia no cerrado. Sob o sol causti-

cante, o vestido de noiva de Gracinha, que dona Marietinha costurara, vai-se sujando da poeira levantada pelo veículo.

Retendo a rédea com firmeza, o Major, chapelão à cabeça, olhos fixos no caminho, segue em silêncio ao lado da noiva.

Vendo-o passar, lavradores param de capinar, tiram o chapéu e saúdam, humildes.

O fazendeiro, em resposta, toca a aba do chapéu e só responde:

— Boas...

O chapadão crepita, como um deserto, estendido na topografia irregular. Sulcando a trilha de terra fofa e levantando a poeira que vai pousar nas folhas ressequidas das aroeiras e do campo-cerrado, a charrete é um ponto movente na paisagem do sertão.

Mais tarde, nas imediações da fazenda, a natureza perde um pouco a aridez e mostra matos e buritizais, erguidos num chão fertilizado por pequenos cursos d'água e, na cumeada dos morros, por capoeiras, invernadas aprazíveis e a mata encorpada.

— Estamos chegando — avisa o Major, acordando Gracinha do torpor.

Ipês-roxos e sucupiras formam vegetações mais espessas, enquanto um riacho, afluente do Abaeté, represa tanques e alimenta pastagens.

O gado espalha-se pelos campos, perto de buritis fincados em fileiras nos alagadiços e veredas. Bois sonolentos mastigam o capim colônio, afastados das plantações de mandioca, feijão e milho, que diversificam o cultivo.

Quando, numa curva da estrada, surge no chapadão, imponente, o casarão avarandado da Fazenda da Ressurreição, dominando currais, galpões e paióis, Gracinha quase se assusta, com mau pressentimento.

A casa-grande, meio sinistra, é uma construção antiga, impregnada de mistério.

Quando a charrete, ultrapassando a porteira, penetra no pátio central da fazenda, empregados interrompem o trabalho, chapéu à mão, e reverenciam a passagem do patrão, enquanto alguns cachorros acompanham em alarido o veículo da roça.

Depois de atravessar o terreiro, a charrete vai parar ao pé do alpendre. Dona Hortênsia, uma velha de cabeleira branca, amarrada em coque, já os espera.

Major Emiliano salta em primeiro lugar e ajuda Gracinha a descer.

Entrega malas e pertences aos empregados, que se aproximam calados, e depois sobe a escadinha da varanda, dizendo à velha:

— Tudo em paz, “siá” Hortênsia?

— Com a graça de Deus, inhô sim — responde a velha, olhando para baixo.

Depois dona Hortênsia ergue a vista e fixa em Gracinha um olhar frio, assustado. “Seu” Emiliano, que a observava, então pergunta:

— Está assustada, “siá” Hortênsia?... Esta é a Maria das Graças, a Gracinha. É agora a patroa.

Gracinha estende a mão, para cumprimentar, mas a velha se curva e a beija, em sinal de respeito. Ao contato daquela boca fria e seca, a moça estremece, disfarçando o gesto imperceptível de repulsa.

“Siá” Hortênsia toma de Gracinha a cesta de vime, e se afasta, calada.

O Major, à frente das mulheres, penetra na sala de visitas que, ao lado da sala de jantar, ocupa a frente do lanço longitudinal do casarão, ligando-se à varanda por duas portas e algumas janelas e, nos fundos, ao corredor interno.

Restos de um luxo fanado, herança de tempos mais prósperos, como grandes sofás e canapés, marquesas, cadeiras de espaldar, mesas de pés torneados, decoram o ambiente antiquado.

Do teto da sala pende um lustre de seis velas, de metal. Nas paredes, retratos de homens de grandes bigodes, mulheres de olhar duro e melancólico, parecem observar, austeros, os recém-chegados.

Caminhando sobre tábuas largas e enceradas, aspirando o aroma de coisas deterioradas, Gracinha sente-se intranquã, como se estivesse entrando num mundo hostil.

O Major, com passos largos, vai abrindo portas, que Gracinha ultrapassa com dona Hortênsia e os empregados.

Janelas fechadas mergulham salas e quartos em penumbra que aprisiona o silêncio e fertiliza o mistério.

O corredor, caminho para dormitórios e banheiros, desemboca na grande cozinha quadrangular, cujo forte odor chega até Gracinha.

Parando diante de um porta, o fazendeiro volta-se para a moça e informa:

— Este é o quarto. Pode entrar.

Depois se afasta e vai à cozinha.

Gracinha chega ao interior do aposento, que está quase às escuras.

Antes de abrir as janelas, acostumando a vista ao ambiente pouco definido, distingue a cama colonial, de madeira escura, um guarda-roupa, pesadão, de verniz amarelo, a cômoda, sobre a qual se vê um oratório de folhas abertas com a imagem de Nossa Senhora da Conceição, uma canastra de couro, num canto, cadeiras de palhinha e duas janelas com cortinas envelhecidas.

Depois que o empregado coloca as malas e embrulhos no aposento, Gracinha encosta a porta e examina o local onde vai viver. É um quarto sombrio, envelhecido, e que provoca na moça uma sensação de angústia e tristeza, levando-a a abrir depressa as janelas, para arejar. Uma luz intensa assalta o aposento e lhe devassa os segredos.

Sentindo alívio, Gracinha vai debruçar-se no parapeito de uma janela. Aspira o ar puro e percebe o aroma forte de mato, de flores, de estrume de gado. E fica contemplando a paisagem roceira, os currais, os galpões, as pastagens, o pomar, as plantações.

Parte do gado chega naquele momento, tangido por um empregado jovem, o busto nu, os pés descalços.

Ao avistar Gracinha à janela, retira assustadamente o chapéu com pequeno gesto de cabeça, que ela retribui. Depois retorna ao interior do cômodo e estremece, ao avistar, à porta, a figura enérgica do fazendeiro.

Pousando na moça um olhar duro, de desejo, o Major desce a tramela da porta e ordena:

— Fecha a janela!

Gracinha obedece, intimidada. E fica esperando, os olhos baixos, o coração descompassado.

O fazendeiro retira o paletó, aproxima-se e pergunta, com mais ternura:

— Ainda não tirou o vestido?

— Ainda não...

— Vou te ajudar.

Gracinha recua alguns passos, cheia de confusão, e balbucia:

— Não precisa, "seu" Emiliano. Eu tiro...

Depois, com enorme vergonha, retira o véu, a grinalda, a saia de seda, que vai colocando em cadeiras.

Ao ver surgir, pouco a pouco, o corpo jovem e bonito da moça, o fazendeiro vai ao seu encontro, eriçado de desejo. Toma-a nos braços, como se fosse uma criança, transporta-a ao leito, despe-se e se estende ao lado dela.

Uma sensação de medo e repulsa apodera-se de Gracinha, que se entrega, submissa, como num ritual de sacrifício.

No dia seguinte, ao despertar, Gracinha só encontra mulheres na casa.

O fazendeiro saíra de manhãzinha, a cavalo, deixando na cozinha, sobre a pesada mesa de madeira, café-com-leite, broas de fubá, brevidades, frutas e biscoitos de polvilho.

Ali, além de dona Hortênsia, Gracinha encontra duas outras empregadas: uma preta gorda e simpática, mulher do capataz, e uma mulata magra e tristonha, da mesma idade dela.

À chegada da patroa, as mulheres se calam, intimidadas. Com simplicidade, Gracinha lhes fala, travando relação. Depois esquentta o bule de café no fogão de lenha, e vai sentar-se à mesa, perto do forno, fazendo perguntas sobre hábitos da casa, hora do almoço, do jantar e, especialmente, da ordenha das vacas.

— O Antônio já começou agorinha mesmo, sim senhora — informa “siá” Brígida, a cozinheira.

— Quero ver como ele trabalha — diz Gracinha, animada, já se levantando.

Chega ao curral e aproxima-se de Antônio, que está entretido com seu trabalho.

Sentindo-se observado pela mulher do patrão, o empregado fica embaraçado e quase derruba o balde de leite, quase cheio.

Gracinha abre a porteira, vai chegando perto, com simplicidade. Mas Antônio adverte, humilde:

— Cuidado, “siá” dona... É perigoso, pode levar um coice!

— Tem perigo não. Fico longe da vaca...

E avança mais alguns passos. Mas nesse instante, subitamente, a voz do Major fá-la estremecer:

— É melhor dar ouvido ao moço! Aqui não é lugar de mulher!

Gracinha se afasta, apressada, cheia de confusão. Cruza a porteira, que o fazendeiro detém e, muito sem jeito, tenta explicar:

— Só queria ver... Não sabia...

— Pode ver de longe! A Lúcia, minha sobrinha, levou um coice do animal e agora está entrevada numa cama!

Depois aproxima-se dela, humanizado, e pergunta:

— Já tomou café? Não tem o que fazer, dentro de casa? Um bordado, uma costura?

— Passei a vida toda fazendo essas coisas, “seu” Emiliano... Queria ver como é a vida na fazenda...

— Pois vai ver agora! Vem comigo!

Vai até o cavalo, preso num esteio do curral. Mete o pé no estribo, monta com agilidade e, inesperadamente, abaixa-se, ergue Gracinha e a instala no selim, protegendo-a com o braço. Finca a espora e faz o animal arremeter para a frente, em galope que assusta a moça. Mas “seu” Emiliano tranqüiliza:

— Não tenha receio! Não vai cair do cavalo...

O alazão, fogoso, investe na trilha de terra que rasga a pastagem.

Excitada, antegozando a sensação de fragilidade, os cabelos soltos ao vento, Gracinha esmiúça a paisagem, o açude, as pastagens, a mata ao fundo.

— É bonito, “seu” Emiliano! — exclama, como uma criança.

— É a fazenda mais bonita da região, a maior de todas! — comenta com orgulho o fazendeiro.

Mais adiante refreia o animal e pergunta:

— Gosta de andar a cavalo?

— Gosto muito!

— Pois vou mandar o Antônio te ensinar a montar. Assim pode passear pela fazenda, à vontade.

Dias depois, efetivamente, Gracinha sai a cavalo, com Antônio ao lado, acompanhante atento, pronto para ajudar.

Perto da internada, o rapaz vence a timidez e pergunta:

— “Seu” Major mostrou a cachoeira para a senhora?

— Não, Antônio. É bonita?

— Eu acho...

— Então vamos até lá!

A cachoeira, perto de um grotão de árvores altas, ao lado da pedreira e de um buritizal, tomba de uns 10 metros de altura, empurrando o riacho por uma corredeira.

— Dá para tomar banho aqui? — indaga a moça.

— Dá, mas “seu” Major não gosta. Escorrega muito.

Desmontam e percorrem a pé o local. A certa altura, Gracinha interroga:

— Está aqui há muito tempo, Antônio?

— Nasci aqui perto, na Lagoa Clara, mas fui criado na fazenda.

— Então conheceu dona Marta, a primeira mulher do Major?
A pergunta, inesperada, perturba o rapaz que, afinal, responde, após curta hesitação:

— Conheci... Era muito parecida... com a senhora...

— Parecida?

— Sim...

Caminham alguns metros, em silêncio. Depois Gracinha torna a perguntar:

— Morreu moça, não é?

— Morreu.

Voltam para junto dos animais. Antônio monta, de um salto. Talvez para fugir de novas perguntas, arranca num galope veloz. Gracinha segue atrás, sem pressa.

Mais tarde, no interior da casa-grande, no dia escaldante, caminha pelo corredor. Ao passar diante de um dos quartos, sempre fechado, pára e tenta abrir a maçaneta. Mas a porta está trancada.

Vai, então, à cozinha, bebe um pouco de café, coado na hora, e se dirige à cozinheira:

— Me diga uma coisa, “siá” Brígida: por que o quarto dos fundos está sempre trancado?

Parando de trabalhar, assustada, a negra olha a moça e, percebendo nela decisão e curiosidade, desvia o olhar e responde, intimidada:

— É vontade de “seu” Major...

— Quem dormia lá?

— Dona Marta...

Gracinha caminha até a porta, com a caneca de café. Espia a paisagem, bebe um gole e volta a indagar:

— De que dona Marta morreu, “siá” Brígida?

Vendo chegar a velha Hortênsia, a cozinheira se cala, contrariada, e não responde. Gracinha então se afasta.

Daquele dia em diante, Gracinha se certifica de que o casarão da fazenda guarda um segredo, um mistério que atemoriza os moradores. Acredita, agora com firmeza, que ali ocorreram acontecimentos estranhos, que ela se dispõe a desvendar.

O quarto fechado, o mutismo dos empregados, a ausência de retratos de Marta na casa são, para ela, partes desconexas de um enigma que a intriga e afeta.

* * *

Certa manhã, contrariando a rotina diária, Major Emiliano avisa que vai a Lagoa Clara, para um negócio. Gracinha pede para também ir, para "variar um pouco".

A primeira reação do fazendeiro é negativa. Ao ver, no entanto, o olhar suplicante da mulher, concorda, vencido:

— Está bem. Ficaremos na casa da cidade.

— Não sabia que o senhor tinha casa na cidade.

— Foi construída por meu avô. É o *sobrado*...

Ao chegar, mais tarde, à pequena cidade, o casal desperta a curiosidade dos moradores.

Um velho, que ia passando, não disfarça o enorme espanto ao avistar o fazendeiro e Gracinha chegando de charrete ao sobrado, na praça ajardinada. Instintivamente, como se tivesse medo de ser reconhecido, vai esconder-se num canto da praça.

A casa do fazendeiro tem várias janelas e a porta de entrada se alcança por uma escadaria em curva, dando para uma varanda lateral.

A praça de Lagoa Clara é apenas um jardim maltratado, com um coreto modernizado no centro. No fundo, como de praxe, a igreja barroca, com torres e o portal trabalhado.

Carros-de-bois, parados à porta de casas de comércio; animais arreados, presos em esteios; cavalos soltos, pastando o capim da rua; casas humildes, com trepadeiras e samambaias nos alpendres; uma gameleira alta, dois ou três pés de mangueira, perto da igreja; galinhas ciscando; moradores fumando pachorrentamente cigarros de palha, protegidos por sombras de árvores; fundos de quintais, com bananeiras, roupa caseira, esticada em varais; crianças brincando de pega-pega, ou empinando papagaio, tudo compondo uma paisagem inconfundível de povoado do sertão.

Antes de entrar, "seu" Emiliano chama um menino, que vai passando:

— Zezinho, diga à Raimunda pra vir trabalhar na casa.

O menino só responde "sim sinhô", e sai correndo, enquanto dois homens chegam para cumprimentar:

— Bom dia, Major Emiliano. Custou a aparecer...

— Quem está vivo, sempre aparece... Como está, doutor Elpídio?... Vamos chegar.

Depois aponta para Gracinha e apresenta:

— Minha senhora.

Os dois homens, surpresos, tiram o chapéu e apertam de leve a mão que a moça lhes estende, com timidez. Voltam-se então para o fazendeiro, conversam sobre trivialidades da vida local.

Depois o casal se despede e começa a subir a escadaria.

No outro lado da praça, uma mulher, vestida de preto, caminha ao lado de uma mocinha, a quem diz, avistando o casal:

— O Major casou com uma criança!... É uma pouca vergonha!

— Mas se ela quis, mamãe...

— Quis coisa alguma! Deve ter sido obrigada!

Noutro ponto, próximo da farmácia, um homem gordo, sem paletó, conversa com um tipo franzino, de barba rala, vestido com terno surrado, de brim:

— Levei um susto danado, pensando que dona Marta tivesse ressuscitado!...

— É a nova mulher do Major?

— Nova é apelido! Novíssima!... De São Gonçalo...

— Então não é marido: é ama-seca!

E dá uma gargalhada de deboche.

O homem gordo fica sério e comenta:

— A primeira mulher também era muito jovem. Parecia com esta. Muito parecida mesmo!

— Dizem que dona Marta morreu misteriosamente...

— Dizem, mas não provam!

No interior da casa, o fazendeiro abre as janelas, deixando entrar o ar puro que dissipa o odor abafado de móveis antigos, cadeiras de almofadas, mofo e papéis roídos por traças.

Após percorrer a casa, mostrando-a a Gracinha, o Major apanha o chapéu, para sair:

— Vou dar uma volta. A Raimunda deve estar chegando para a arrumação. Volto para jantar. Talvez traga convidados. Até já.

À noite, confirmando a previsão, chegam amigos para o jantar.

Em torno da mesa ovalada, na sala que se abre para a rua, além do Major e do Prefeito, Coronel Melinho, deglutem com gula o delicioso tutu com linguiça e torresmo, arroz, farofa e carne de porco dois vereadores situacionistas, o coletor estadual, o redator da *Folha de Lagoa Clara* e o farmacêutico, "seu" Licínio.

Gracinha é a única mulher, deslocada no ambiente e esquecida na conversa politiqueria dos homens que tramam a estratégia pouco escrupulosa para derrotar a oposição.

O redator da *Folha*, rábula matreiro, lança furtivos olhares à moça, que come calada num canto.

Fora, na praça escassamente iluminada, o *footing* tradicional reúne casais caminhando vagarosamente, grupos formados à porta de bares e, principalmente, do Cine Rosário.

Ao lado da igreja, numa sombra, um velho parece espiar, solitário, a casa do fazendeiro, deixando ver um olhar duro e ressentido, um rancor impotente que o torna tenso e sofrido.

Depois o velho caminha até o cavalo, desprende a rédea, presa num poste, monta e se afasta em trote vagaroso.

Mais tarde, a praça vai ficando vazia. Casais se despedem, crianças vão dormir, tudo vai ficando quieto.

* * *

De volta à fazenda, Gracinha, pouco a pouco, começa a interligar as peças do mistério que a envolve.

Certo dia, saindo a cavalo, avista, ao pé de um morro, ruínas de uma casa.

Assim que regressa, pergunta a "siá" Brígida o que era aquilo.

A preta custa a responder, temerosa:

— Uma casa véia, sem serventia...

— Pegou fogo, "siá" Brígida?

— Parece...

— E de quem era a casa?

— Do Celestino, capataz de "seu" Major... Olhe, dona Gracinha, agora tenho de ir no galinheiro, mode pegar uns ovos...

À noite, inquieta, sem sono, Gracinha escuta ruídos na varanda. Metida numa camisola, de tecido leve, vai ao alpendre, onde depara com o fazendeiro numa cadeira de balanço, fumando.

Senta-se ao lado, e pergunta:

— Não foi dormir, "seu" Emiliano?

— Estou sem sono. É este calor brabo, de verão.

— É mesmo. Está abafado, sem viração...

A noite os envolve, com seus ruídos campestres: sapos, grilos, latidos de cães, mugidos de vaca nos currais.

"Seu" Emiliano continua a fumar, em silêncio. De vez em quando fixa em Gracinha um olhar penetrante, os sentidos despertando.

Perto dele, sob o foco da luz de uma lâmpada, Gracinha, no sofá, os olhos semicerrados, aspira o ar fresco, desfrutando a noite estival.

O fazendeiro, eriçado pelo desejo, devora Gracinha com o olhar incendiado. De repente, sobressaltando a moça, levanta-se,

vai ao encontro dela, acaricia-lhe o pescoço, o colo, os seios que arfam.

Depois, incontido, estende-a no sofá e ali mesmo despe-a e a possui.

Mais adiante, sentado à porta do casebre onde mora, Antônio observa a casa-grande, as sombras que se movimentam no alpendre, reconhecendo o vulto do fazendeiro e de sua mulher. E sofre, em silêncio, um ciúme inútil e atormentado.

* * *

Alguns dias depois, no curral, Gracinha aproxima-se de Antônio:

— Vou dar um passeio, Antônio. Quer vir comigo?

— Não posso, “siá” dona. Estou trabalhando...

— Depois você acaba o trabalho. Vem comigo, estou pedindo. Saem a cavalo.

Quando atravessam a mata, Gracinha, percebendo a expressão tristonha do rapaz, lhe fala:

— Está calado hoje, Antônio...

— É meu jeito, dona Gracinha.

Ficam em silêncio, ouvindo o canto dos pássaros, o trote dos cavalos.

Até que Gracinha desfere uma pergunta inesperada, que deixa extremamente confuso o empregado:

— Me diga uma coisa, Antônio: você conheceu o Celestino, capataz do Major?

O empregado fica calado, temendo responder. Mas acaba explicando, cauteloso:

— Morreu quando eu era menino... Não lembro bem...

Mas Gracinha insiste:

— Sabe alguma coisa da vida dele?

— Sei não, dona Gracinha... — responde o empregado, constrangido.

— Deixou parentes, pais, irmãos?...

— Dizem que o pai ainda vive, num sítio perto de Lagoa Clara.

— Qual o nome dele?

— “Seu” Malaquias... De vez em quando vai à cidade, vende coisas da roça, no mercado.

Semanas depois, de volta à cidade, Gracinha vai ao mercado e pergunta a um vendeiro, que vai passando:

— Conhece “seu” Malaquias, um velho que mora num sítio, perto de Lagoa Clara?

— Conheço.

Olhá em volta, até fixar-se num ponto. E diz:

— É aquele, dona. Aquele ali, com o carrinho.

Quando avista Gracinha, que vai chegando, “seu” Malaquias (que não é outro senão o velho misterioso que espionava a casa do Major) tenta escapulir e empurra assustado o carrinho com batatas, abobrinhas, cebola e outros produtos da roça.

Mas a moça apressa o passo e o alcança, à saída da cidade.

— Espere um pouco... O senhor não é “seu” Malaquias?

— Sou, moça, sou sim.

— O senhor não é pai do Celestino, que trabalhou na Fazenda da Ressurreição?

O velho pára de caminhar, volta-se para a moça e suplica, aflito:

— Pelo amor de Deus, dona! Não me pergunte nada, me deixe em paz!

— Mas... eu só queria saber, “seu” Malaquias...

— Mas é melhor não saber, dona Gracinha.

— Como é que o senhor sabe meu nome?

Pego em flagrante, o velho fica embaraçado e, enternecendo-se, responde:

— E não é Maria das Graças, minha filha?

— É sim... O senhor conhece minha família?

O velho recomeça a caminhar, seguido por Gracinha, que insiste:

— Mora longe daqui?

— Duas léguas, na Aroeira...

— E quando volta à cidade?

— Qualquer dia desses...

Gracinha desiste e fica parada, enquanto o velho se afasta na rua de terra.

Dias mais tarde, melhor ambientada na cidade, Gracinha conversa na varanda do sobrado com a Zuleica, professora do Grupo Escolar.

Ao ver passar, no outro lado da rua, o velho Malaquias, seu primeiro impulso é ir ao encontro do sitiante. Ao perceber, no en-

tanto, que se afasta apressadamente, desiste de segui-lo e comenta para a amiga:

— Não sei porque, Zuleica, mas sinto que aquele velho está ligado à minha vida, tem qualquer coisa a ver comigo...

— “Seu” Malaquias vive só, num sitiozinho, perto de Santa Rita.

— Ele me falou...

— Uai! Então você já esteve conversando com ele?

— Já. Mas ele não quis dizer nada. Parecia ter medo.

— E o que é que você deseja tanto saber, Gracinha?

— Coisas sobre minha família, meu passado, minha mãe, que não conheci.

Num dos cantos da praça, o velho sitiante, protegido pelas sombras, espreita a casa do fazendeiro. Perto dele, num fundo de quintal, crianças brincam de esconder, duas ou três cabras mastigam folhas de plantas.

— Sabe de alguém, Zuleica, que tenha sido amigo da primeira mulher do Major?

— Acho que o Padre Fonseca, o vigário, se dava muito com ela.

Mas tarde, no interior da igreja, Gracinha conversa com o vigário, satisfeito com a visita:

— É uma grande alegria saber que a senhora é católica, como dona Marta, que Deus a tenha em sua santa paz!

— O senhor a conheceu bem, Padre Fonseca?

— Conheci. Eu a estimava muito. Era uma senhora distinta e prendada! Muito caridosa, grande amiga da paróquia!

— Vinha sempre aqui?

— Houve um período que desapareceu da cidade. Disseram que estava na capital, meio separada do marido.

— Separada?... Então os dois não viviam bem?!...

O sacerdote, um pouco embaraçado, temendo ter sido indiscreto, aproveita para esticar a toalha do altar. Depois continua:

— Coisas de casal, a senhora compreende... Nada de grave...

— Mas depois ela voltou para a fazenda?

— Voltou. Meses depois morreu subitamente.

— De que morreu, Padre Fonseca?

— Doutor Elpídio, que foi à Ressurreição, deu como “causa-mortis” ataque cardíaco. O enterro foi em Corinto, onde ela nasceu.

Caminhando, à noite, pela praça da cidade, Gracinha comenta para Zuleica, a amiga e confidente:

— Não sei porque, Zuleica, mas sinto que as informações sobre Marta são incompletas... Parece que omitem certos detalhes, têm medo de alguma coisa...

Caminham alguns passos, em silêncio, até que Zuleica esclarece:

— O povo deste lugar é fechado, Gracinha. Tudo o que diz respeito ao Major provoca sempre... com direi?...

— Medo, não é?

Zuleica confirma, como num sussurro:

— Acho que sim...

* * *

Na Ressurreição, para onde voltara mais tarde, Gracinha participa de um episódio surpreendente.

Quando passeia pelas imediações de um lago, lugar ermo, de vegetação sombreada, avista o Antônio, que vai chegando a cavalo.

O rapaz desmonta, prende o animal e, inesperadamente, com simplicidade, começa a despir-se.

Depois, inteiramente nu, diante do assombro da moça, corre e mergulha no lago.

Gracinha, surpresa e fascinada, movida por força instintiva, faz o mesmo: desnuda-se e também corre a lançar-se à água.

Os dois nadam, mergulham, brincam como duas crianças. Depois vão secar o corpo na grama, ao sol forte.

Ofegantes e excitados, Gracinha e Antônio aproximam-se e se beijam, dominados pelo desejo. Um vento forte verga o capinzal, ondula as águas da lagoa, e toda a natureza refulge na manhã de verão.

Na fazenda, enquanto isto, Major Emiliano, chegando de viagem, salta da charrete, cruza a varanda e entra na casa, perguntando por Gracinha.

— Saíu por aí, a passeio — informa dona Hortênsia.

Indo ao alpendre, "seu" Emiliano avista Antônio que vem chegando a cavalo. Vai ao seu encontro e pergunta:

— Viu dona Gracinha, Antônio?

O empregado, com os cabelos molhados, o rosto afogueado, responde, perturbado:

— Vi sim senhor... Estava na internada, passeando... Deve de estar chegando.

E se afasta, enquanto o fazendeiro vai ao curral.

Pouco depois, vigiando a estrada, o Major avista Gracinha, que chega a pé.

Aproximando-se dele, Gracinha percebe o olhar suspeito que o marido dirige aos cabelos molhados.

— Foi nadar na lagoa?... — pergunta ele.

— Fui. Não agüentava o calor... A água está uma delícia...

— Foi com alguém?

Gracinha, confusa, balbucia:

— Não... Fui sozinha...

“Seu” Emiliano lhe dá as costas, sombrio, e volta ao curral, enquanto Gracinha, assustada, vai para o quarto.

Quando, dias mais tarde, Gracinha acorda, ao amanhecer, ouvindo ruídos anormais de movimento de gente no pátio da fazenda, tem um estranho pressentimento que a faz abrir nervosamente a janela.

Avista, então, diante da varanda, uma multidão de empregados cercando um corpo inanimado.

Trêmula, com a intuição da tragédia, põe depressa um vestido e sai, a tempo de distinguir, levado para o galpão, o cadáver de Antônio.

Aterrorizada, pergunta a um peão o que havia acontecido.

— O Antônio apareceu afogado na lagoa, dona Gracinha!

A moça, desesperada, volta ao casarão, enquanto o Major, em cima de um cavalo, observa-a de longe, com olhar penetrante.

No corredor, Gracinha depara com “siá” Brígida, também apavorada. As duas se abraçam, chorando.

— Que coisa horrível, “siá” Brígida!... O Antônio morreu... afogado!

— Coitado do menino, tão moço, cheio de vida! E agora esta desgraça!

De repente, desprendendo-se da empregada, com olhos duros, Gracinha exclama, crispada de ódio:

— Mataram! Eu sei que mataram o Antônio, “siá” Brígida!

— Não diga isto, dona Gracinha!

— Eu sei, “siá” Brígida, tenho a certeza! O Antônio foi assassinado! E sei quem o matou!

Neste instante, ecoando na casa, a voz forte do Major estremece as duas mulheres:

— E quem foi?! Quem foi que matou?!
Paralisada pelo susto, Gracinha nada responde. Mas o fazendeiro, mais próximo dela, insiste, com voz cortante:

— Quem foi?!

É quando, juntando forças, Gracinha responde, quase gritando:

— O senhor sabe! O senhor sabe muito bem quem foi!

E, correndo, desesperada, vai trancar-se no quarto.

O Major, parado, soturno, nada faz. Depois, por sua vez, sai pelo fundo da casa, dando ordens:

— Ô Libânio: você avisa ao Delegado, em Lagoa Clara. Depois encomenda o caixão, prepara o enterro. Você, Simplício, vá a Santa Rita e dê notícias aos parentes do rapaz.

No quarto, Gracinha fecha as janelas, estende-se na cama, prostrada, uma imagem de fragilidade e angústia.

* * *

Terminando de escrever uma carta, que põe no envelope, Gracinha vai à cozinha e a entrega a “siá” Brígida, que está só. E, baixando a voz, recomenda:

— Sei que posso confiar em você, “siá” Brígida! Esta carta é muito importante para mim! Por favor, peça ao Libânio pra entregar a “seu” Malaquias, em Lagoa Clara, ou na Aroeira. Ele conhece “seu” Malaquias?

— Conhece sim, dona Gracinha. É amigo dele.

— Pois diga ao Libânio pra ir o mais depressa possível, e não comentar com ninguém!

— Pode ficar sossegada, dona Gracinha!

Voltando ao quarto, tranqüilizada, Gracinha depara com uma chave na fechadura do dormitório de Marta. Movida por súbita curiosidade, avança a mão, gira cautelosamente a chave e abre a porta, experimentando uma sensação de medo e ameaça.

Avista um quarto espaçoso, de onde emana um forte odor de mofo, de ar viciado. As janelas estão vedadas por grossas cortinas. Até acostumar-se ao escuro, Gracinha fica imóvel diante da porta. Encontra o comutador da luz e, trêmula, acende a lâmpada. Estremece, então, de horror, ao enxergar sinais de tragédia em todo o aposento: uma das cortinas está rasgada e deixa ver manchas de sangue, como se alguém, tentando fugir, nela tivesse ido amparar-se. Outras marcas de sangue, embebidas no assoalho, perto da cama, denunciavam luta e violência.

Uma canastra, recostada à parede, perto de um console com tampo de mármore, atrai a atenção de Gracinha. Vai abri-la e, com surpresa e espanto, depara com restos de um vestido, também manchado de sangue, como se tivesse sido rasgado por golpes de punhal.

— Deus do céu! — exclama a moça, sufocada de angústia.

Vasculhando, em seguida, o fundo do baú, descobre um escrínio de jóias. Abre-o e avista, sobre brincos, anéis, pulseiras e colares, velhas fotos de Marta e de “seu” Emiliano, papéis, documentos e, mais ao fundo, outra fotografia que lhe atrai particularmente a atenção. Nela, sob o rosto melancólico de Marta, lê a dedicatória comprometedora: “Para Celestino, meu único amor.”

Gracinha fica olhando, desalentada, e percebe na fotografia grande semelhança com Marta.

Subitamente, com susto, ouve ruídos no corredor. Volta-se e avista, diante da porta, a figura inamistosa de dona Hortênsia, fixando um olhar raivoso de censura.

— A senhora fez muito mal de entrar neste quarto! “Seu” Emiliano vai ficar indignado!

— A chave estava na porta... e entrei — responde Gracinha, assustada.

— É melhor a senhora sair depressa daqui! — aconselha a velha, menos ríspida.

— O que foi que aconteceu aqui, dona Hortênsia?...

— Este é um lugar muito triste, minha filha! Aqui a mãe de “seu” Emiliano se matou, aqui morreu dona Marta...

— Assassinada, não é?!... — pergunta Gracinha com horror.

Mas nesse instante, ouvindo os ruídos de um cavalo que chega ao pátio da fazenda, dona Hortênsia adverte, assustada:

— O Major está chegando!... Saia deste quarto, menina! Saia depressa!

Na manhã seguinte, ao acordar, Gracinha não ouve os ruídos habituais da fazenda. Um grande silêncio paira sobre o lugar.

Com o rosto marcado pela fadiga, a moça se levanta e vai abrir a janela. Fora, nas imediações da casa, nenhum ser humano circula. Só rebanhos e aves dão vida à propriedade.

Com sombrio pressentimento, Gracinha deixa o quarto, ganha o corredor e observa que todas as portas e janelas estão fechadas. A cozinha, nos fundos, está escura, em completo silêncio.

Atônita, caminha alguns passos e alcança o quarto de Marta, o único aberto. Movida por força instintiva, penetra nele e verifica, com assombro, que as manchas de sangue haviam desapare-

cido, as cortinas retiradas, tudo parecendo normal, sem que nada denunciasse a tragédia.

A velha arca de madeira escura fora removida e, em seu lugar, Gracinha encontra uma mesinha holandesa, recoberta por toalha de renda, com bacia e jarra de porcelana.

Sem nada entender, perplexa, parada no centro do quarto, a moça, de repente, ouve os ruídos de uma porta que se abre e de passos no assoalho.

Deixa apressadamente o cômodo e, alcançando o corredor, avista, horrorizada, a figura esguia do Major, parado diante da porta que liga a sala de visitas ao resto da casa, fitando-a com um olhar duro e ameaçador.

Envolvida, de súbito, por uma espécie de vertigem, Gracinha recua no tempo e, em vez de si própria, contempla no corredor a figura patética de Marta, cujo rosto parece-se extraordinariamente com o seu, os cabelos presos em coque, usando um vestido comprido que a integra no passado.

Próximo dela, mais jovem, o fazendeiro detém um punhal e caminha lentamente em sua direção.

Marta, reunindo forças, recua no corredor, enquanto Gracinha, trêmula, encara o fazendeiro que também se movimenta.

Novamente, contudo, na visão retrospectiva, é Marta que chega ao quarto, apavorada.

E ali, diante da porta, recebe a primeira punhalada do Major.

Desesperada, Marta tenta esquivar-se dos golpes que o marido continua a desferir, enquanto exclama, possesso:

— Puta ordinária! Amante do Celestino, não é?!...

Mas, de novo, é a imagem envelhecida do Major, também com o punhal, que Gracinha avista, e que lhe fala, rancoroso:

— Sim, dona Maria das Graças, matei seu amante, o Antônio! E vou também liquidar com você!

A vertigem retroativa volta novamente a apossar-se da moça, que visualiza, horrorizada, as imagens do passado: Marta, esvaindo-se em sangue, recua no corredor, enquanto o fazendeiro, com o punhal, a persegue.

Mas, uma vez mais, é a própria Gracinha, transida de horror, que ouve o fazendeiro dizer, no tempo presente:

— Você é ordinária como Marta!

E faz a espantosa revelação, que deixa Gracinha paralisada de espanto:

— Vagabunda como sua mãe!

Trêmula, transfigurada pelo susto, Gracinha só consegue murmurar:

— Marta... Minha mãe?!...

— Sim, sua mãe, sua mãe! Amante do Celestino, seu pai! Agora você sabe de toda esta história suja!

Avança mais um passo, terrível, e continua:

— E fica também sabendo que matei sua mãe, matei o Celestino, matei o Antônio! E agora chegou sua vez, ordinária!

Novamente as imagens se embaralham aos olhos em pânico de Gracinha.

Agora é Marta que o fazendeiro encurrala no corredor, e que tenta, inutilmente, esquivar-se dos golpes que ele desfere, com fúria.

Quando alcança a porta do aposento, em vez de Marta é a própria Gracinha que ressurge, tomada de medo. E volta a antever Marta, nos derradeiros instantes de vida.

A infeliz, tentando desesperadamente livrar-se do agressor, entra no quarto e agarra a tramela. Mas o fazendeiro, mais ágil, impede-a de fechar a porta e a empurra para dentro.

Esvaindo-se em sangue, Marta corre à janela, tenta abrir a cortina, para pedir socorro. Mas "seu" Emiliano aproxima-se e, novamente, a golpeia, alucinado.

Com a força que lhe resta, Marta consegue desprender-se, arrasta-se na direção da porta. Mas o fazendeiro bloqueia-lhe o caminho e, de novo, a esfaqueia.

Antes de tombar, Marta suplica, com um filete de voz:

— Pelo amor de Deus, Emiliano... Não faça mal à menina... Pelo amor de...

E cai sobre o leito, manchando de sangue a colcha bordada. Depois morre.

Agora, no entanto, em vez de Marta é novamente Gracinha que o Major ameaça com o mesmo punhal.

Compreendendo, aterrorizada, que terá o mesmo destino da mãe, Gracinha corre ao interior do quarto, conseguindo fechar a tramela da porta.

"Seu" Emiliano, com fúria redobrada, começa a esmurrar a porta, enquanto grita:

— Abre esta porta, ordinária! Abre esta porta!!!

No interior do aposento, apavorada, Gracinha espera, indefesa.

Com os murros e empurrões, a tramela da porta vai cedendo.

Mas, repentinamente, ecoando na casa, ouve-se o estampido de um tiro.

Depois um gemido, o ruído de um corpo que cai, procurando amparar-se na porta.

No quarto, estarrecida, sem nada entender, Gracinha escuta o baque do corpo que desaba no assoalho, os passos de alguém que se afasta. Depois tudo fica em silêncio.

Trêmula, quase sem forças, Gracinha caminha alguns passos, ergue a tramela e, lentamente, abre a porta, avistando, no chão, o corpo ensangüentado do fazendeiro, o peito varado por um tiro à queima-roupa.

Mais adiante, sentado numa cadeira da sala, "seu" Malaquias tem a cabeça curvada sobre o peito e ainda sustém a garrucha, os olhos cravados no chão, arrasado.

Gracinha vai ao seu encontro, compreendendo tudo. O velho levanta, então, vagarosamente, a cabeça, fita-a nos olhos e diz, com voz cansada:

— Acabou tudo, minha filha... Acabou... "Seu" Emiliano era um doido!

Cheia de ternura, Gracinha ajuda-o a erguer-se, dizendo:

— Vamos embora daqui, "seu" Malaquias. Vamos embora deste inferno!

Atravessam a sala, o alpendre, chegam ao terreiro, embarcando na charrete do sitiante.

Depois o veículo se movimenta, afasta-se da fazenda e ganha a estrada de terra. Gracinha, tomando carinhosamente a mão do velho, pergunta enternecida:

— O senhor é meu avô, não é?...

— Sou sim, minha filha...

— Pois agora vamos ficar juntos, longe daqui!

A charrete, aos poucos, vai se distanciando e, mais adiante, alcança a curva da estrada.

De lá se avista, sinistra, com as portas e janelas fechadas, a Fazenda da Ressurreição, afastando-se como uma lembrança sangrenta.

Depois só se vê o chapadão, interminável, desértico, ardendo no sol.

CIRANDA BARROCA

“Depois que nos ferir a mão da Morte,
Ou seja neste monte ou noutra serra,
Nossos corpos terão, terão a sorte
De consumir os dous a mesma terra.”

Tomaz Antônio Gonzaga

I — ARRAIAL DO TIJUCO (DIAMANTINA), 1782

Em 1782, no Arraial do Tijuco, atual cidade de Diamantina, foi nomeado Intendente dos Diamantes o Dr. José Antônio de Rezende Freire, antigo Fiscal da Intendência, enquanto outro funcionário do Governo colonial, Fernando Pedroso de Almeida, substituiu-o na função.

O novo Intendente, que tinha 57 anos de idade, casara-se com uma tijuicana muito jovem e bela, além de ambiciosa, sensual e de vida nem sempre muito recatada.

Colérico, dotado de gênio impulsivo, o Intendente Freire desencadeou implacável perseguição aos garimpeiros que, desrespeitando as demarcações estabelecidas pela Coroa, invadiam as lavras e exerciam o contrabando de pedras.

Para coibir a fraude, a nova autoridade deu ordens para que as tropas da Extração, "saindo à cata deles, os prendessem e, se necessário fosse, até os matassem, em caso de fuga".

Em pouco tempo, devido ao seu temperamento vingativo, o novo Intendente granjeou no Arraial generalizada antipatia.

Não se sabe bem por qual razão (talvez, provavelmente, por inveja ao elevado conceito que o novo Fiscal, Pedroso de Almeida, desfrutava no Tijuco), o fato é que, acintosamente, o Intendente começou a hostilizar e, mais grave ainda, a desconfiar da honestidade do subordinado.

A desconfiança foi, pouco a pouco, se ampliando, até alcançar feição ameaçadora quando, de forma misteriosa, começaram a desaparecer da Intendência alguns diamantes, prontos para remessa a Lisboa.

No dia em que o Intendente descobriu, em pânico, que uma das mais valiosas gemas sumira do depósito, ordenou severa sindicância, durante a qual descobriu que o Fiscal fora visto na sala dos diamantes, pouco antes do desaparecimento.

Passando da suspeita à convicção, Rezende Freire entrou inopinadamente, certo dia, na sala onde Pedroso de Almeida, zelosamente, conferia a escrita contábil, e acusou-o de furto.

O Fiscal, atônito, empalideceu ao ouvir a infamante imputação, pôs-se de pé e negou-a com veemência. Mas o Intendente nela perseverou, o que levou o funcionário, em dado momento, a tentar agredi-lo, só não o fazendo com a chegada dos guardas, atraídos pelos gritos do representante da Coroa.

Imobilizado pelos policiais, Pedroso de Almeida foi conduzido à masmorra, e lá, duramente espancado e interrogado, negou sempre a autoria do furto.

Num dos interrogatórios, Pedroso, em acesso de cólera e revolta, indagou, aos gritos, porque também Dona Elvira, mulher do Intendente, não estava na cadeia, pois também ela entrava, vez ou outra, no depósito dos diamantes.

Isto bastou para que Rezende Freire, levado ao furor, se aposasse de uma chibata e esfolasse o corpo do prisioneiro. Além disso, desrespeitando o próprio Regulamento da Extração, sentenciou-o à morte.

O desditoso Fiscal foi, naquela noite, arrastado ao matagal onde hoje, em Diamantina, se localiza a Rua Direita, local, à época, "onde os mineiros cortavam madeira para o lavor e construção de seus humildes tugúrios".

A densa mata era, então, formada por árvores de excelente madeira. Diante de uma delas, um frondoso pé de peroba, a guarda da Extração estacou.

Em seguida, o próprio Intendente prendeu a corda num galho, fez o laço e, com gesto firme, enfiou-o no pescoço do condenado.

Pedroso de Almeida, de pé sobre um fardo, voltou-se então para o algoz e, nele fixando um olhar de ódio profundo, exclamou:

— Sou inocente, doutor Rezende Freire! O senhor vai matar um homem inocente! Por isso o almadiação, assassino miserável!

A veemência do condenado deixou perplexo e assustado o Intendente, que, em meio ao silêncio geral, ainda o ouviu dizer:

— Peço a Deus, e também ao demônio, que façam minha maldição recair sobre o senhor e seus descendentes!

O Intendente, pálido, fez um gesto e um dos guardas retirou o volume sobre o qual o sentenciado se sustinha.

O corpo do infeliz pendeu e se retesou, e a corda começou a estrangular-lhe o pescoço.

Pedroso ainda lutou, por alguns instantes, contra a morte. Antes de expirar, lançou sobre o Intendente um derradeiro olhar de ódio imenso. E balbuciou, no estertor da morte:

— Maldito! Mil vezes mal...di...to!

E morreu.

* * *

Algum tempo se passou, durante o qual o poder do Intendente cresceu e se consolidou, prestigiado pela Coroa de Portugal, cada vez mais rica com os tesouros arrancados da terra mineira.

Para testemunhar, publicamente, o grande prestígio político e social que granjeara, Rezende Freire mandou construir luxuosa residência assobradada no Largo de Santo Antônio.

Por essa mesma época, negros escravos chegaram à mata do Tijuco e, com machados, cortaram a preciosa madeira: braúna, peroba, cedro, jacarandá e outras mais.

A grande perobeira, na qual Pedroso de Almeida fora assassinado, tombou golpeada pelos negros. Depois, cortada em toras, foi levada à oficina de João Macedo, marceneiro e entalhador, chegado de Portugal com fama de excelente artesão.

Na oficina trabalhavam aprendizes, auxiliares e escravos que, sob a chefia do marceneiro, se ocupavam da fabricação de móveis do mais fino acabamento: mesas, cadeiras, oratórios, tamboretas, arcas, cômodas, consoles, catres e camas com galerias de torneados, algumas guarnecidas de bilros e varais altos com frontões de ornamentos geométricos, todos de requintada execução.

Dentre as encomendas a que o marceneiro dedicava cuidados especiais, destacavam-se os móveis destinados a guarnecer a nova residência do Intendente Freire.

João Macedo cumpriu pontualmente os prazos e, no dia do aniversário de Elvira, montou o rico mobiliário no casarão do Largo de Santo Antônio.

Quando, orgulhoso e feliz, Rezende Freire mostrou à mulher o belo interior do sobrado, sentiu-se reconfortado pela grande alegria que ela demonstrou:

— Que lindeza, Rezende! Obrigada, meu bem, muito obrigada! Tudo isto é uma jóia!

No instante em que, culminando com as sucessivas surpresas que Elvira ia experimentando, o casal chegou ao dormitório principal, a bela tijucana, ao avistar, no centro do cômodo, o belíssimo leito (no mais puro estilo Maria I), fabricado com a madeira retida da árvore na qual o Fiscal Pedroso de Almeida fora enforcado,

em vez de alegria e entusiasmo, foi acometida de estranho mal-estar, enquanto o marido, pelo contrário, foi dominado por forte excitação sexual.

Fremente de desejo, o Intendente quis, naquele mesmo instante, possuir a jovem esposa. Mas Elvira, com inexplicável sensação de repulsa, afastou-o com rispidez e deixou o quarto.

* * *

Durante várias noites Elvira recusou o ato sexual, desejado ardentemente pelo marido, sempre que entrava no quarto. O pretexto era sempre o mesmo: um súbito mal-estar inibia-lhe o desejo, deixando-a fria e inquieta.

Certa noite, irritado com o comportamento da mulher, Rezende Freire falou-lhe com indignação e, a certa altura, gritou:

— Que história é essa?! Com quem pensas estar lidando?!

Elvira espantou-se com a raivosa reação do marido e então lhe respondeu, súplice:

— Acho que estou enlouquecendo, Rezende!... Se te pudes-
se contar a sensação que tenho...

Mais calmo, já controlando o rancor, o Intendente então pediu:

— Tenta me explicar, Elvira!

Elvira afastou-se do leito e então confessou, trêmula:

— É como se alguém estivesse me espionando, esperando o momento para fazer alguma coisa de muito ruim contra mim...

Mas Rezende não se convenceu e, voltando à exasperação, retrucou, vestindo a roupa com violência:

— Se continuares com histórias ridículas como estas, mando-te internar num hospício!

E, irritadíssimo, deixou o quarto.

Dias depois, com o espírito contaminado por insidiosa suspeita, Rezende Freire, com o pretexto de viagem inesperada à Vila nório, deixou em casa a mulher e o filho de dois anos, Ho-

Depois de viajar alguns quilômetros, o Intendente, no meio do caminho, deu volta ao seu cavalo, de regresso ao Tijuco e, nas sombras da noite, entrou sorrateiramente no sobrado, subiu a escadaria, atravessou os salões, ganhou o corredor e, evitando ruídos, aproximou-se do dormitório, de onde provinham vozes e gemidos abafados de prazer.

Não tendo mais dúvida de que Elvira o traía, Rezende armou-se de garrucha, abriu inopinadamente a porta e deparou com ela,

nua, no próprio leito do casal, abraçada a Orozimbo, mulato e garimpeiro que conhecera quando, tempos atrás, visitou as lavras da Palha.

Em meio ao espanto e à terrível sensação de ódio e revolta, Rezende recordou-se, de relance, das palavras do Fiscal Pedroso de Almeida, a respeito de Elvira.

Apesar da raiva e da emoção que lhe embaraçavam a voz, começou a insultá-la, acusando-a, inclusive, de conivente com o furto dos diamantes.

Quando, afinal, percebeu que Elvira ia confessar, tomou-se de um medo pânico e quase implorou que tudo fosse mentira.

Vendo-o tão fragilizado, Elvira foi então dominada pelo ódio e o desprezo, confessando que, na verdade, roubara os diamantes para presentear Orozimbo, o primeiro homem que tivera na vida, e que lhe dera os melhores momentos de prazer.

Tresloucado, fora de si, Rezende Freire puxou o gatilho e a prostrou com um tiro no peito.

Orozimbo, então, saltou sobre ele e, em meio à tentativa de desarmá-lo, acabou baleando-o com sua própria arma.

Cambaleante, Rezende caminhou alguns passos e, sem forças, tombou sobre o leito, a cabeça voltada para a cabeceira.

Foi quando, antes de morrer, avistou nas talhas cavadas no medalhão da cabeceira, dois olhos aterradores, fitando-o com ódio.

Era o mesmo olhar odiento que, tempos atrás, o Fiscal Pedroso de Almeida cravara nele, pouco antes de morrer na forca.

O terror transfigurou-lhe, então, o rosto lívido. E assim morreu, recostado no corpo de Elvira.

* * *

Semanas mais tarde, Honório, filho único do desditoso casal, foi levado à Vila do Príncipe, onde residia uma irmã do Intendente.

Depois, vendida a casa do Tijuco, a bela mobília, fabricada por João Macedo, seguiu por trilhas abertas na Serra do Espinhaço, transportada em lombo de burros e carroções puxados por bois.

O leito, sobre o qual se consumara a sangrenta tragédia, foi desmontado e, dias após, atravessando as ruas tortuosas do Serro Frio, "com suas escarpas, seus abismos, seus córregos e aquele solo desordenado e hostil", foi guarnecer um dos cômodos do imponente casarão do Bota-Vira, residência do abastado fazendeiro e comerciante Manoel Vieira de Carvalho, que era casado com Feliciano Freire de Carvalho, irmã do Intendente.

II — VILA DO PRÍNCIPE (SERRO), 1830

Sob a guarda e tutela do casal Vieira de Carvalho, Honório de Rezende Freire cresceu e se educou na comarca do Serro Frio.

Passados quarenta e oito anos após os tristes acontecimentos do Tijuco, muita coisa havia mudado no Brasil — já independente — e na Província das Minas Gerais.

As lavras de ouro e diamantes, exauridas por exploração predatória, pareciam simbolizar os novos tempos e atestar a decadência econômica da região.

Por outro lado, no setor da política, constatava-se crescente oposição ao que, então, se chamava de “despotismo de D. Pedro I”. Na região diamantina, esse sentimento de revolta era notoriamente insuflado por Manuel Sabino de Sampaio Lopes, no Tijuco, e Teófilo Benedito Ottoni, no Serro.

Mais grave, porém, do que a veemência da pregação liberal de Sabino e Ottoni; mais dura do que a perseguição que a Corte do Rio de Janeiro movia contra os panfletários do liberalismo e da República; mais temerária do que a explosiva situação política na Província mineira era, na verdade, a situação econômica e social no antigo e não mais opulento hemisfério das Minas.

Em 1832, o Tijuco foi elevado a Vila Diamantina e, naquele ano, segundo Joaquim Felício dos Santos, “começou o período calamitoso da fome, que se prolongou até princípios de 1833, provocando escassez e carestia de víveres. Todos sofriam, principalmente a classe pobre, como sempre acontece nessas ocasiões”.

Nem mesmo a abdicação de Pedro I, no dia 7 de abril de 1831, saudada com entusiasmo pela Nação, aliviou a angústia do povo mineiro diante da terrível situação econômica que flagelava a Província.

A situação chegara a tão grave ponto que, no número 82 do jornal *O Diamantino*, se podia ler, com espanto:

“Deixemos que povos mais felizes do que nós se dêem parabéns pelo completo triunfo da causa da Nação; nós só poderemos,

por pouco tempo, acompanhar seus hinos de satisfação, uma vez que nossos corpos, já mirrados pela fome, em breve serão alimento das aves de rapina pelas ruas e praças públicas. São tantos os males de que somos ameaçados, e tão triste será a memória deles, que a posteridade se horrorizará com razão de habitar-se os nossos edifícios."

E mais adiante:

"Comprovincianos das outras comarcas, acudi-nos e nada temais, que a vossa propriedade será respeitada. O povo do Serro é morigerado, e ainda um só atentado não se praticou contra a propriedade de alguém."

* * *

Por essa época, acontecimentos decisivos haviam ocorrido na família de Manoel Vieira de Carvalho, a mais rica da região, rancorosa adversária política dos Ottoni.

Vitimados por doença misteriosa (falou-se até em envenenamento), Vieira de Carvalho e sua mulher faleceram repentinamente, assumindo Honório de Rezende Freire, como único herdeiro, os bens e a direção dos negócios que envolviam fazendas, lavras e diversas casas comerciais.

Com mais de 50 anos de idade, implacável como o pai adotivo, Honório rapidamente revelou notável tino comercial. Em pouco tempo, duplicou a fortuna herdada e passou, praticamente, a deter o monopólio do comércio de víveres na região.

A fome, que grassava em Diamantina e no Serro Frio, assim como noutros distritos da comarca, favorecera, na verdade, os negócios de Honório que, de forma impiedosa, especulava com os preços e executava na Justiça os devedores relapsos.

Casando-se com Ernestina de Melo Leitão, de tradicional família de Vila Rica, teve uma filha, Maria Eugênia, a quem dedicava desvelada afeição.

Com a mulher não fora feliz. Ernestina vivia doente, sempre se queixando, deitada no grande leito colonial que viera, anos atrás, do antigo Arraial do Tijuco.

Honório, aparentemente, só usava a cama para dormir. Isso quando Ernestina não lhe pedia para dormir no quarto da filha, alegando que estava mal do reumatismo, com dores por todo o corpo.

As intermináveis horas passadas no leito acabaram por criar-lhe um vício que, com o passar do tempo, se transformou em obsessão e esta em verdadeira doença: o de comer, comer cada vez mais, com uma gula interminável.

Doces, compotas, bolos, queijos, bombons, guloseimas de toda espécie lhe eram trazidas ao quarto pelas criadas e até pela filha, condoída da triste situação e, principalmente, das queixas da mãe, que nunca soubera entender o marido e o recriminava pela ganância de dinheiro e poder.

Honório, por outro lado, tinha amantes fora de casa, sem se importar muito com a "mãe de sua filha", como a ela se referia, quase com desprezo.

Entre outras, a bela mulher de Sebastião de Figueiredo Mendonça, comerciante, amigo de Honório e um dos mais assíduos freqüentadores de sua casa, acabara em seus braços vorazes, como amante predileta.

Sebastião acabou sabendo da ligação de Honório com sua mulher. Como, no entanto, lhe devia vultosa importância em dinheiro e, vez e outra, participava de algum negócio lucrativo, acabou fazendo vista grossa, fingindo nada saber.

Quando a fome começou a grassar com mais intensidade na região, Ernestina ficou extremamente apreensiva, com medo de que lhe faltasse comida. Começou, então, a acumular doces e alimentos em vários cômodos da casa, até debaixo da cama.

Cada vez mais gorda e solitária, tornou-se uma mulher histérica e hipocondríaca, odiando o marido e lhe pondo a culpa por sua crescente infelicidade.

Honório concentrou toda a ternura e afeto na filha, que, com o passar dos anos, se transformava numa linda menina.

Confusa e explosiva, contudo, ficava cada vez mais a situação social e econômica na Província e, principalmente, na região do Serro Frio.

Mas o filho do Intendente Freire não parecia afetado pela crise e dava impassíveis respostas a Sebastião de Figueiredo Mendonça, que lhe trazia sombrias notícias do agravamento da situação:

— Ora, Mendonça! O brasileiro está habituado à pobreza! Reclamar é um velho hábito dele! Isto passa, isto passa!...

— Não sei não, Honório! Acho que agora a situação está muito séria!

Abriu o jornal da cidade e completou:

— Ouça o que saiu no *Tribuna do Serro*: "A fome continua a oprimir-nos, e a cessação das chuvas faz com que este flagelo nos seja inteiramente insuportável. Não vemos mais o que se deva fazer para que o povo não seja vítima de um mal que a todos ameaça."

Mendonça, interrompendo a leitura, ficou observando a reação do amigo, que, calmamente, continuava a fumar o charuto.

Logo depois acrescentou:

— Este trecho vai deixar você interessado. Ouça lá: “Para avaliar-se o extremo da miséria pública basta saber-se que todos os dias uma guarda de permanentes é destacada para as padarias e empórios do sr. Honório de Rezende Freire, a fim de conter o povo, que, obrigado pela fome, parece disposto a romper todos os *diques da moderação e do sofrimento*.”

O trecho, efetivamente, causou *visível efeito no comerciante*, que, preocupado, caminhou até a janela, observou o lado de fora e, em seguida, voltando-se para o visitante, desabafou:

— Isto é obra dos Ottoni! Esses sacripantas estão aticando o povo! Já deviam estar na cadeia!

Pouco depois, Mendonça partiu e, numa esquina, ficou observando a multidão que se aglomerava diante do sobrado de Honório, fustigada pela fome e a revolta.

A história das grandes rebeliões revela que basta um rastilho de pólvora para fazer explodir, muitas vezes, uma cidade, até uma nação.

Quando, naquele fatídico dia, um popular avistou à janela o poderoso comerciante do Tijuco, gritou a plenos pulmões na praça:

— Lá está o causador de tanta miséria! Olhem, em seu palácio, o “Barriga de Ouro”, cada vez mais rico, e nós cada vez mais pobres!

Uma pedra foi, então, atirada contra o sobrado, quebrando o vidro de uma janela, obrigando Honório a refugiar-se no interior da casa.

Naquele exato instante, metido no meio do povo, Sebastião de Figueiredo Mendonça começou covardemente a instigar os populares contra o amigo e credor, gritando a certa altura:

— É melhor roubar do que morrer de fome! Vamos, minha gente! Ao ataque!!!

A traiçoeira proposta bastou para levar a massa humana a invadir raivosamente a casa comercial de Honório, enquanto Mendonça, aproveitando-se da confusão, desapareceu numa esquina.

A multidão dominou com facilidade, aos gritos, o pequeno destacamento policial que protegia o empório, entregando-se a um saque formidável que, em poucos minutos, esgotou todo o estoque de víveres: sal, arroz, feijão, milho, batata, açúcar e outros produtos.

Quando Honório desceu armado de pistola, disposto a proteger a propriedade, um popular, carregando porrete, investiu contra ele. O comerciante, descontrolado, fez fogo e o matou com tiro certeiro, desencadeando a tragédia.

A multidão, colérica, avançou aos berros, forçando Honório a subir correndo as escadas, fechar a porta de entrada, no patamar de cima, e refugiar-se no interior da casa.

Mas os populares, enfurecidos com a morte do companheiro, também subiram a escadaria e, em poucos instantes, arrombaram a porta.

Ao perceber que a situação se tornara extremamente perigosa, Honório foi, com a filha, ao quarto dos fundos, no qual, deitada sempre, Ernestina comia gulosamente bombons, indiferente ao que se passava.

Apavorado, ouvindo a multidão que invadia os aposentos, quebrando móveis, apossando-se de louça, prataria e todo objeto de valor, Honório fechou a porta à chave e nela recostou um pesado guarda-roupa.

Só quando ouviu o clamor enfurecido da turba, que chegara ao fim do corredor e esmurrava a porta, Ernestina foi possuída de um terror pânico, agarrando-se histericamente à filha que chorava, pedindo socorro ao pai.

Quando o comerciante percebeu que a porta ia ser posta abaixo, apanhou a filha e a escondeu sob o leito.

Ernestina, curando-se instantaneamente das dores e do reumatismo, saltou da cama e, com grande dificuldade, foi também refugiar-se sob o velho móvel colonial.

Logo em seguida a porta foi derrubada e o guarda-roupa afastado. A multidão invadiu então o quarto e, avistando o comerciante que sacara a arma, estacou e fez silêncio.

Subitamente, no entanto, um negro, de um salto, tentou desarmar o filho do Intendente, que recuou e fez fogo, atingindo-o no peito.

Na enorme confusão que se seguiu, a malta colérica avançou contra Honório e golpeou-o com porretes e barras de ferro. Um dos invasores, andrajoso como um mendigo, sacou de um punhal e vibrou vários golpes no comerciante, que tombou sobre a cama, manchando de sangue a colcha de damasco.

Quando tentava livrar-se do linchamento, Honório voltou-se para a cabeceira do leito e avistou, assombrado, o mesmo e diabólico par de olhos que, cinquenta anos atrás, trouxera o terror a seu pai.

Depois tombou a cabeça e morreu.

A multidão pareceu, então, acalmar-se. Conduzindo os objetos roubados, foi deixando o quarto em silêncio.

Quando alcançou a praça, o pôr-do-sol avermelhava o horizonte. Um grande silêncio pairava sobre a cidade.

* * *

No dia seguinte, Honório de Rezende Freire foi enterrado no cemitério da Vila do Príncipe. Dias mais tarde, a viúva e a filha deixaram a cidade com destino a São João del Rei, onde tinham parentes.

E, novamente, como uma procissão mortuária, os ricos móveis do Tijuco seguiram pelos caminhos de Minas, desceram a Serra do Espinhaço, avançaram pelos chapadões causticantes e, quilômetros adiante, subiram a Mantiqueira e chegaram à cidade de São João del Rei ao entardecer.

Naquela cidade, foram recolhidos aos porões do vasto casarão da família Peixoto de Sousa.

III — SÃO JOÃO DEL REI, 1880

Quando, no dia 22 de dezembro de 1880, José Manuel da Silva Alencastro e Bárbara Isabel Freire de Sousa se casaram na Igreja Matriz de Santo Antônio, em São José del Rei, atual Tiradentes, à época distrito de São João del Rei, chegava ao fim uma longa e escandalosa mancebia.

Alencastro, nascido no Rio de Janeiro, veio muito jovem residir em São João del Rei, onde se ligou, por laços de amizade, ao também advogado e fazendeiro Tomaz Peixoto de Sousa, de ilustre tronco paulista.

Como os dois eram vizinhos, morando próximos à Igreja de São Francisco de Assis, obra-prima do Aleijadinho, e como, além disso, eram colegas e, não raras vezes, sócios em negócios, "era natural que se visitassem". E como, na casa de Peixoto de Sousa, "havia um rancho de meninas", sendo a mais velha, Bárbara Isabel, com 18 anos de idade, uma flor de perfume capitoso, também não era de estranhar-se que entre os dois jovens nascesse um namoro, depressa transformado em paixão.

O que, verdadeiramente, causou espanto e provocou escândalo foi a ligação amorosa que os dois mantiveram, e da qual resultou o nascimento de Maria Efigênia, razão principal do casamento, celebrado, como foi dito, em São José del Rei.

Tomaz Peixoto de Sousa, pai de Bárbara, fora casado, em primeiras núpcias, com Maria Eugênia de Rezende Freire, filha de Honório e Ernestina de Rezende Freire.

Quando Maria Eugênia completou vinte anos, conheceu e desposou Tomaz Peixoto de Sousa, dando-lhe uma filha, Bárbara Isabel, em parto extremamente difícil, que, aliás, lhe provocou a morte prematura.

Peixoto de Sousa não ficou viúvo muito tempo. Voltou a casar-se, desta vez com Hortênsia Matos de Leme, de São João del Rei, com quem teve três filhas.

Apesar de desfrutar de grande prestígio não só em São João del Rei, como em toda a Província e na própria Capital do país, graças a relações de amizade com autoridades, homens de negócios, intelectuais e poetas, José Manuel da Silva Alencastro era, contudo, um homem de vida financeira irregular, com dívidas oriundas de empreendimentos malsucedidos.

Malgrado os revezes financeiros, era, contudo, tido e havido como homem de boa fortuna, além de autor de uma obra poética de inspirado lirismo na qual, entretanto, também se contavam versos de forte teor bajulatório, dedicados aos poderosos da época.

Aquela, aliás, era época de grandes transformações nacionais, "um período de renascimento em todas as esferas de nossa vida," como escreveu o historiador Rocha Pombo.

Muitas reformas, como a da instrução pública, dos institutos de crédito, de fomento e proteção às indústrias, da uniformização de pesos e medidas, da reorganização judiciária, do Código Comercial, do Código Penal, etc., atestavam o dinamismo e a prosperidade que a nação atravessava, com o fim da Guerra do Paraguai.

Entre os grandes temas que sacudiam o país, nenhum superava, em ressonância popular, o da abolição do regime servil. Ligada intrinsecamente à campanha abolicionista, a pregação republicana era outro assunto político de grande atualidade, ameaçando a estabilidade do regime monárquico.

Em São João del Rei, Alencastro, seu sogro Peixoto de Sousa e outras personalidades da vida social, política e econômica da cidade incluíam-se entre os exaltados adeptos da causa abolicionista e republicana.

Essa contestatória posição política provocava, como facilmente se compreende, acirrado antagonismo, como o do deputado e líder conservador Joaquim Vilas Boas da Gama, escravocrata e monarquista ferrenho, chefe da facção política que não chegava a ser, contudo, majoritária em São João.

Ao contrário de Vilas Boas, Alencastro possuía um espírito generoso e democrático. Antes mesmo da extinção da escravatura, em 1888, dera admirável exemplo ao conceder cartas de alforria a escravos de suas fazendas e de uma empresa de mineração.

Com relação à causa republicana, foi o poeta um dos fundadores do Clube Tiradentes, organização civil que tinha no protomártir da Independência o grande patrono.

A entidade, em pouco tempo, aglutinou em Minas os partidários, em número crescente, do abolicionismo e da República.

Simultaneamente com a agitada vida política e financeira que desenvolvia na cidade, José Manuel e Bárbara Isabel dedicavam-se,

no luxuoso solar vizinho à Igreja de São Francisco de Assis, a intensa vida social, promovendo festas e saraus lítero-musicais. Nelle, Bárbara, com elegância e fascinante beleza, e a pequerrucha Maria Efigênia, de encanto irresistível, formavam o centro de numerosa corte de amigos e admiradores.

Entre os mais fiéis freqüentadores do "Solar dos Alencastros", como era, então, conhecido o casarão de São João del Rei, destacavam-se Jorge Silvino dos Reis e sua mulher Dorotéia, amiga e confidente de Bárbara, com quem, aliás, formava dupla musical bastante apreciada. Bárbara era exímia pianista, e Dorotéia cantora de reconhecidos méritos.

Silvino dos Reis, dono de lavras de ouro e prata, era riquíssimo, e a ele Alencastro devia vultosa importância em dinheiro.

Não era, contudo, a amizade, ou o interesse dos negócios, o motivo principal que levava Silvino dos Reis, com tanta assiduidade, a freqüentar o Solar dos Alencastros, mas, segundo se propalava à boca pequena, a persistente admiração que devotava a Bárbara Isabel.

Para comemorar, em 1884, o nascimento do filho varão, batizado com o nome de Damasceno, e, dias depois, o quinto aniversário de Maria Efigênia, Bárbara e José Manuel organizaram uma festa que ficou célebre na história de São João del Rei, pela opulência, luxo e requinte.

A certa altura da recepção, pedindo silêncio aos convidados, Alencastro aproximou-se da filha, que chamava de "Princesa", e, emocionado, começou a dizer os versos que escrevera:

"Amada filha, é já chegado o dia,
em que a luz da razão, qual tocha acesa,
vem conduzir a simples natureza,
é hoje que o teu mundo principia."

Num canto, Jorge Silvino dos Reis devorava com os olhos Bárbara Isabel, em noite de esplendorosa beleza. Do fundo de si mesmo, afloravam sentimentos reprimidos de desejo. Sua maior ambição, profunda e secreta, era ter nos braços aquela mulher de tão grande fascínio e não menores virtudes.

Pouco adiante, alheio à secreta paixão do amigo e credor, Alencastro prosseguia, com Bárbara e a filha ao lado, comovidas:

"A mão que te gerou teus passos guia,
despreza ofertas de uma vã beleza,
e sacrifica as honras e a riqueza
às santas leis do filho de Maria."

Silvino dos Reis, caminhando furtivamente entre os convidados, aproximou-se de Bárbara, o bastante para aspirar-lhe o perfume envolvente.

Enquanto isso, Alencastro continuava, arrebatado pelo amor:

“Estampa na tua alma a caridade,
que amar a Deus, amar aos semelhantes,
são eternos preceitos da verdade.

“Tudo o mais são idéias delirantes;
procura ser feliz na eternidade,
que o mundo são brevíssimos instantes.”

Debaixo de aplausos, o poeta, concluído o soneto, ergueu a filha nos braços e a beijou carinhosamente, enquanto Bárbara Isabel, emocionada, veio abraçá-lo.

Festejada por todos, feliz, entre beijos e abraços, Maria Efigênia era, naquele instante, o símbolo da inocência e da felicidade que pareciam envolvê-los numa aura de elegante euforia.

Só Silvino sofria, num canto, disfarçando a paixão impossível com um sorriso tão falso como a aparente alegria que procurava exprimir.

* * *

Tempos mais tarde, os acontecimentos políticos e militares agravaram-se, deixando o país próximo de desfechos imprevisíveis.

A questão servil havia alcançado ponto insuportável de tensão quando, no início de 1888, tropas do Exército, aquarteladas em São Paulo, recusaram-se terminantemente a capturar os escravos fugidos das fazendas. Todo o povo brasileiro convenceu-se, afinal, de que a causa abolicionista estava ganha.

E, efetivamente, meses depois, pela Lei de 13 de Maio, a escravidão foi extinta, acelerando, de forma vertiginosa, o advento da República.

Em São João del Rei, José Manuel da Silva Alencastro e correligionários intensificaram a campanha republicana, que já empolgava o país.

Alarmado com o avanço inexorável da causa republicana, D. Pedro II confiou a chefia do Governo ao gabinete reacionário do Visconde de Ouro Preto, instalado a 7 de junho de 1889.

“Esmagar a hidra republicana” foi o objetivo básico desse gabinete, “cujo desdenhoso desafio, atirado à opinião pública do país” — escreveu Duque-Estrada — “ficou desde logo consubstanciado na frase célebre do seu orgulhoso presidente: ‘A República que cresça e apareça!’”

Por essa época, José Manuel viajou a Ouro Preto e ao Rio, de onde regressou, semanas mais tarde, trazendo planos sigilosos de aliciamento de civis e militares para a implantação da República.

Coincidindo com seu regresso, circulou em São João del Rei um manifesto de teor inflamadamente antimonarquista, e cuja autoria foi depressa atribuída ao poeta.

O documento, que tinha por título "Ao Povo Republicano de São João del Rei", transcrevia trechos do notável discurso que, no dia 11 de junho de 1889, pronunciara na Câmara dos Deputados o padre João Manoel de Carvalho:

"Não nos iludamos, a República está feita; só lhe falta a consagração nacional. Ela existe, de fato, em todos os espíritos, em todos os corações brasileiros. Seria arrojada temeridade, ou remanetada loucura, pretender impedir essa torrente caudalosa da idéia nova, que invade todos os espíritos e se derrama pujante em todo o solo da Pátria. Abolida a escravidão, que nos envergonhava, é preciso abolir o poder que nos oprime e esmaga."

* * *

As viagens, a política, os maus negócios e, principalmente, a faustosa vida social que levava com a mulher, mergulharam Alencastro numa situação financeira que, rapidamente, se aproximou da insolvência.

Disso tentou se aproveitar, ardilosamente, Joaquim Silvino dos Reis, ao perceber que Bárbara Isabel sofria com a crise e a inevitável restrição aos gastos que a difícil situação do marido ia exigindo.

Achou, portanto, que o momento era oportuno e lhe favorecia maior aproximação com o objeto de sua persistente e secreta paixão.

Próximo ao Natal, aproveitando-se da ausência de Alencastro, em viagem a Vila Rica, comprou um colar de esmeraldas e foi presentear Bárbara Isabel, em sua casa.

Além da jóia, ofereceu-lhe também, não sem justificável constrangimento, alta importância em dinheiro para as despesas de Natal.

A reação enérgica de Bárbara, que, naquele instante, revelou toda a altivez de seu caráter, além de enfatizar-lhe, com orgulho, o amor e respeito que dedicava ao marido, deixaram Silvino desbarvorado e, diante da rispidez com que fora tratado, abalado pelo ressentimento e o rancor.

Quando Alencastro chegou de viagem, Bárbara narrou-lhe o acontecido, levando-o à perplexidade e indecisão sobre a atitude a tomar, preso, como estava, a Silvino dos Reis.

Bárbara, confrangida, percebeu a tibieza do marido e, ela própria, tomou a decisão de fechar a porta de sua casa ao homem que a insultara.

Alencastro foi, então, forçado a romper relações com o credor e antigo amigo.

As causas desse rompimento, como era de se esperar, circularam rapidamente pela cidade.

Sabedor do fato, o Deputado atraiu Silvino para seu lado, com ele tramando plano sórdido para levar Alencastro à desgraça.

O pretexto foi, inicialmente, o manifesto, taxado de "subversivo, eivado de graves ameaças às instituições". Mas, na verdade, o que motivou a violenta repressão desencadeada contra o poeta e seus amigos foi a alegação de que "por trás do manifesto tramava-se torpe conspiração para a derrubada do regime, com plano de ataque traiçoeiro a quartéis e assassinato de civis e militares".

A denúncia foi levada ao Rio por Vilas Boas e Silvino dos Reis.

Dias depois chegaram a São João del Rei agentes e policiais do Governo, com ordens expresas de conduzir à Capital, algemados, José Manuel da Silva Alencastro, Tomaz Peixoto de Souza e outros sanjoanenses de convicção republicana.

Alencastro, no meio da noite, foi brutalmente arrancado do lar e, debaixo dos protestos de Bárbara e da filha, conduzido ao Rio de Janeiro, onde, segundo se propalou mais tarde, declarou-se inocente, negou envolvimento no complô republicano e, acovardando-se frente à ameaça de deportação, delatou amigos e correligionários.

Concomitantemetne com os tristes acontecimentos ocorridos na Corte, Bárbara Isabel e Maria Efigênia também sofreram em São João del Rei toda espécie de humilhação. Sua residência foi confiscada para pagamento de dívidas, forçando Bárbara e os filhos a mudarem-se para a casa do pai e avô.

Dizem que, no instante em que entrou num dos quartos do solar e abriu as janelas, a desditosa mulher avistou, coberto de poeira, o velho e estupendo leito colonial, fabricado no Tijuco, e, no medalhão da cabeceira, aqueles dois olhos que eram prenúncio de grande desgraça.

Afirmam ainda que, naquele instante, Bárbara começou a perder a razão e Maria Efigênia a saúde. O primeiro sintoma foi en-

clausurar-se ela, com os filhos, naquele quarto triste e sombrio, de janelas fechadas por grossas cortinas.

Ali parecia conviver só com o fantasma da cama e, nos instantes de lucidez, com a lembrança do passado, dizendo sussurramente os versos do marido:

“Vem, Cupido, soltar-me destes laços:
ou faze destes dois um só semblante,
ou divide o meu peito em dois pedaços!”

Maria Efigênia, cada vez mais doente, estendia-se palidamente sobre o velho leito, definhando pouco a pouco, até falecer.

A morte da filha e, pouco depois, do próprio marido, em prisão infecta do Rio, precipitou a insanidade mental de Bárbara Isabel.

Alguns amigos, apiedados da desventurada mulher, providenciaram a remoção de Damasceno, o filho caçula, para a casa de parentes, na cidade de Mariana.

Bárbara recusou-se, terminantemente, a deixar São João del Rei, pois, na loucura, acreditava que Alencastro voltaria.

Vestiu-se de luto e, com os cabelos em desalinho, passou a perambular, à noite, pelas ruas e vielas da cidade, lançando a pungente sombra em paredes, muros e calçamento de pedra.

Essas tristes aparições comoviam os moradores, alguns dos quais choravam vendo passar, sob a janela, a figura pungente da “louca”, como passou então a ser chamada.

E a voz da infeliz, fatigada e nostálgica, ressoava nas noites frias, repetindo os versos de Alencastro:

“Não cedas, coração, pois nesta empresa
o brio só domina; o cego mando
do ingrato Amor seguir não deves, quando
já não podes amar sem vil baixeza.”

Algumas vezes, com o rosto marcado pelo sofrimento, e o coração pela angústia, era vista na praça onde se erguia, imponente, a Igreja de São Francisco. Depois caminhava na direção do sobrado onde vivera anos de intensa felicidade com Alencastro e os filhos, e dizia, chorando, os versos que o marido lhe dedicara antes de morrer:

"Bárbara bela,
do Norte estrela,
que o meu destino
sabes guiar,
de ti ausente
triste somente
as horas passo
a suspirar.
Isto é castigo
que Amor me dá."

Depois a louca caminhava mais alguns metros, beijava a porta, as paredes, as janelas do antigo solar, sentava-se à soleira da porta e prosseguia, em lamentosa tristeza:

"Eu bem queria
a noite e o dia
sempre contigo
poder passar;
mas orgulhosa
sorte invejosa
desta fortuna
me quer privar.
Isto é castigo
que Amor me dá."

Depois, balbuciando, como se temesse acordar a filha, que imaginava embalar nos braços, continuava:

"Eu, entre os braços,
ternos abraços
da filha amada
podes gozar.
Priva-me a estrela
de ti e dela,
buscas dois modos
de me matar.
Isto é castigo
que Amor me dá."

Mais tarde partia, caminhando lentamente pelas ruas, como alma penada, e se recolhia tarde da noite.

Certa vez, só, dolorosamente só, Bárbara Isabel tirou de uma canastra o rico e desbotado vestido de noiva com o qual, anos atrás, se casara.

Foi depositá-lo na cama e, sem pressa, com muita serenidade, despojou-se da roupa de luto e vestiu o traje matrimonial.

Penteou os cabelos, perfumou-se e, em seguida, abriu um armário, de onde retirou um frasco com um líquido venenoso, que bebeu de um só gole.

Quando, ao aproximar-se da cama, a mesma que, no século XVIII, fora fabricada por João Macedo com a madeira da árvore de peroba, avistou novamente os dois olhos que, desta vez, não a aterrorizaram.

Foi estender-se no leito, persignou-se e ficou esperando a morte.

Dizem, até hoje, em São João del Rei, que Bárbara, antes de expirar, repetiu, com voz quase inaudível, os versos de Alencastro:

“Bárbara bela,
do Norte estrela,
que o meu destino
sabes guiar...”

IV — MARIANA, 1935

Criado por um tio paterno — o farmacêutico José Basílio de Alencastro — Damasceno Freire da Silva Alencastro, talvez por influência do parente, formou-se pela velha Escola de Farmácia de Ouro Preto.

Quando o tio faleceu, de colapso cardíaco, Damasceno passou a dirigir, zelosamente, a *Pharmacia São Lucas*, uma das mais antigas e tradicionais da cidade de Mariana, que recebeu de herança.

Casando-se com Eponina de Arruda Gonzaga, Damasceno ficou viúvo, sem filhos, aos quarenta anos de idade. Continuou, no entanto, a morar na mesma casa da Rua das Mercês, num dos cantos da cidade.

Apesar da viuvez e da solidão, o farmacêutico não quis deixar Mariana e a farmácia, instalada na Rua Direita, no andar térreo do sobrado que pertenceu ao Barão do Pontal, admirado por seus balcões em pedra-sabão, localizado a poucos metros da casa onde viveu e morreu o poeta Alphonsus de Guimaraens, de quem, aliás, Damasceno fora amigo.

Por influência do pai, José Manuel da Silva Alencastro, poeta romântico, e de Alphonsus, da escola simbolista, Damasceno também perpetrava, vez e outra, uma poesia que não era uma coisa nem outra, misturando fé com credence, religião com espiritismo, rima com verso solto.

Também como Alphonsus de Guimaraens, Damasceno era dado a longas caminhadas pela "cidade episcopal, que dorme no seio branco das litanias."

Da farmácia à casa, atravessava praticamente toda a antiga Vila do Ribeirão do Carmo e, nos dias de maior solidão, ia encharcar-se de cachaça num dos botequins perto da estação.

Muitos marianenses, nessas ocasiões, ouviam-no declamar, nas esquinas e na ponte de madeira, ora os versos do pai, ora os de Alphonsus:

“Estrela solitária que me espia
Na desolada paz do ermo silente,
Talvez penses nas suaves alegrias
Que nos meus olhos viste antigamente.”

Dizem que os marianenses mais idosos, recordando o triste fim de Bárbara Isabel, mãe do farmacêutico, murmuravam entre si, vendo-o cruzar a velha ponte de madeira:

— Coitado do Damasceno! Acaba louco como a mãe!...

Alheio à maledicência e à profecia, Damasceno seguia o caminho, dizendo os versos de Alvarenga Peixoto:

“Eu via a linda Jônia e, enamorado,
fiz logo voto eterno de querê-la;
mas vi depois a Nise, e é tão bela,
que merece igualmente o meu cuidado.”

* * *

Quando o auxiliar de farmácia Raimundo de Sá pediu as contas para se casar e ir viver na Capital, Damasceno ficou mais só do que nunca.

Próximo dos sessenta anos, começou a procurar outro empregado, indispensável tanto para o aviamento das receitas, como para a companhia nas caminhadas e, principalmente, na cachaça.

E foi um amigo, o Jesuíno, boêmio e seresteiro emérito, que lhe falou, certo dia, numa moça, filha de um amigo, que tinha boa prática de farmácia, pois cursara três anos a Escola de Ouro Preto, que não concluíra por necessidade de trabalho.

— É uma boa recomendação — comentou Damasceno. — Mas, Jesuíno, uma moça?!... Será que não vai embaralhar as receitas, trocar as bulas?!...

— Ora, “seu” Damasceno! — replicou o amigo. — Isto é preconceito contra as mulheres! Não custa nada experimentar!...

Depois, baixando a voz, completou, com certa malícia:

— Além disso, ela é muito bonitinha!...

— De nada me serve a boniteza — argumentou o farmacêutico — se não for competente!

— Dou garantia, homem! Não se esqueça que estudou na mais antiga Escola de Farmácia do Brasil!

— Está bem. Mande-me sua protegida amanhã cedo, às oito horas!

No dia seguinte, pontualmente, chegou à *Pharmacia São Lucas* uma mocinha realmente bonita, frágil e delicada, metida num

casaco de lã, com um xale no pescoço, protegendo-se do frio de agosto.

Damasceno, que estava só, lia um jornal. Vendo-a chegar, pequenina, o olhar intimidado, teve pena e foi tomado por súbita simpatia e inesperado sentimento de ternura.

O que mais o impressionou favoravelmente, na verdade, foi quando disse chamar-se Celeste, nome de uma das musas inspiradoras de Alphonsus de Guimaraens.

Quando a moça começou a relacionar nomes de pessoas que a poderiam recomendar, Damasceno interrompeu, bondosamente:

— Olhe aqui, minha filha: chamar-se Celeste é a melhor das recomendações!...

E começou a dizer o poema do grande simbolista:

“Celeste... É assim, divina, que te chamas,
Belo nome tu tens, Dona Celeste...
Que outro terias entre humanas damas,
Tu que embora na terra do céu vieste?”

Foi então, para enorme surpresa do farmacêutico, que Celeste continuou o soneto:

“Celeste... E como tu és do céu não amas:
Forma imortal que o espírito reveste
De luz, não temes sol, não temes chamas,
Porque és sol, porque és luar, sendo celeste.”

Feliz, muito admirado, o farmacêutico ia prosseguir quando, cortando pelo meio o instante poético, chegou à farmácia uma velha ossuda, atacada por um resfriado renitente que a fazia espirrar e pedir com voz roufenha:

— Tem um remédio bom para defluxo, “seu” Damasceno?...

— A melhor coisa é limão, cachaça quente e chá de erva-doce, com bastante alho, dona Virgínia. Mas como esses ingredientes não se vendem em farmácia, posso também recomendar alguns comprimidos de Cafiaspirina...

Depois que a freguesa partiu, Celeste e Damasceno voltaram a ficar sós e, para reaver a atmosfera lírica, o boticário recomeçou:

“Incoercível como a melancolia,
Andas em tudo: o sol no poente vasto
Pede-te a mágoa do findar do dia.”

ab E Celeste concluiu, com voz delicada:

“E a lua, em meio à noite constelada,
Pede-te o luar indefinido e casto
Da tua palidez de hóstia sagrada.”

Tocados pela substância poética, ficaram algum tempo em silêncio.

Depois Damasceno falou, comovido:

— O lugar é seu, minha filha! Mesmo que eu não venda muitos remédios, vamos ter, pelo menos, versos para declamar! E poesia é a melhor cura para almas sofridas e solitárias, como esta minha...

* * *

Admitida na farmácia, Celeste em pouco tempo entrou fortemente na vida sentimental de Damasceno Freire da Silva Alencastro.

A moça vivia com uma tia idosa, Dona Marieta, pelos lados da Igreja do Rosário, em casa humilde que Damasceno visitou, certo domingo, aceitando convite para almoçar.

E jamais se arrependeu de ter ido, pois saboreou uma comida verdadeiramente divina, preparada por mãos de mestre pela tia e a sobrinha. Essa virtude culinária da nova auxiliar aumentou-lhe, consideravelmente, o prestígio com o farmacêutico.

O certo é que, em pouco tempo, Damasceno estava inteiramente subjugado pelos encantos da moça. A tal ponto que, noutro domingo, quando retribuiu, em casa, o succulento almoço da semana anterior, depois do quarto ou quinto gole da esplêndida cachaça de Januária, criou coragem e, emocionado, pediu Celeste em casamento. Mas advertiu, no final:

— Vão dizer que você poderia ser minha filha, até minha neta!... Isto absolutamente não me incomoda! Há muito deixei de me preocupar com diz-que-diz e falatório! Mas, se você pensar diferente, minha filha, fica o dito por não dito!

Aconteceu, então, um fato extremamente significativo, que encheu a alma do velho Damasceno de uma grande alegria: Celeste levantou-se da cadeira, foi sentar-se ao lado do farmacêutico, tomou-lhe a mão, que beijou, e disse com encantadora singeleza:

— Gosto muito do senhor, “seu” Damasceno. Como avô, como pai, como amigo, como marido!

Dona Marieta começou a chorar e, depois de assoar o nariz, exclamou piedosamente:

— Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo! Agora posso morrer sossegada, minha filha! Você vai ficar protegida por um homem de bem! Que Deus abençoe vocês dois!

O casamento celebrou-se alguns meses depois, em cerimônia íntima na velha Igreja das Mercês, com a presença de parentes e amigos, entre os quais o Jesuíno, a irmã da primeira mulher de Damasceno, Maria do Carmo, que veio com o marido e a filha Elisa, um ano mais velha do que Celeste, moça de beleza invulgar.

Depois da cerimônia, na fila de cumprimentos, Elisa aproximou-se de Celeste, que trajava modesto mas caprichado vestido de noiva, beijou-a e a fitou com um olhar envolvente, de brilho intenso, do qual fluía uma sensualidade que Celeste não percebeu, entregue à emoção da cerimônia.

* * *

Pouco mais de um ano após o casamento, Celeste ficou grávida, mas continuou na farmácia até completar o sexto mês, quando foi para casa, onde trabalhava a preta Sinhá Maria.

Por essa mesma época, Damasceno decidiu trazer de São João del Rei a velha mobília do pai.

— Nossos móveis estão feios, velhos — explicou o farmacêutico a Celeste. — Além disso, precisamos preparar o quarto do herdeiro, ou herdeira, e mais um ou dois quartos de hóspedes...

Damasceno providenciou também uma mão-de-tinta na casa e contratou um jardineiro para limpar o jardim e plantar outros caneteiros de flores.

Semanas mais tarde, chegaram os móveis no caminhão do Euclides, dono de pequena empresa de transporte.

Ao entrar num dos quartos, no fim do corredor, Celeste ficou assombrada quando avistou, entre duas janelas, o extraordinário leito colonial do Tijuco:

— Que cama lindíssima, “seu” Damasceno!...

Ao voltar-se para o marido, parado diante da porta, percebeu que ele estava pálido e desfigurado, os olhos fixos na cabeceira da cama, onde avistara, por alguns instantes, os dois olhos de aterrozante rancor.

— O que houve, “seu” Damasceno?!... — perguntou, espantada, a moça. — Parece que viu um fantasma!...

— E vi mesmo! — respondeu, abalado, o farmacêutico.

Depois, já se refazendo do susto, explicou:

— Enxerguei naquele medalhão dois olhos medonhos, fitando-me com ódio!

Celeste foi para junto do marido, tomou-lhe a mão gelada e disse:

— Eu não vi nada...

— Deve ter sido imaginação minha — justificou Damasceno, recuperando o bom-humor. — Nesta cidade muita gente vê fantasmas e almas do outro mundo...

— Mas o que eu vejo, “seu” Damasceno, é uma cama lindíssima, que gostaria de trocar pela nossa... O senhor concorda?

— Não, não! — respondeu rispidamente o farmacêutico.

Depois, enlaçando a mulher e beijando-lhe os cabelos, corrigiu:

— Vamos ficar com nossa velha cama, Celeste. Pode ser um capricho, ou até tolice!... Mas vamos deixar esta cama para os hóspedes...

Depois, já se afastando, completou:

— Ou para os fantasmas...

* * *

Pouco a pouco, foi voltando a normalidade ao lar de Damasceno.

Quando, semanas mais tarde, nasceu um menino, muito parecido com a mãe, a felicidade do farmacêutico ficou completa.

Para conhecer o nenê, e fazer companhia a Celeste, Elisa chegou de Ouro Preto e foi ocupar o quarto de hóspedes, decorado com móveis antigos, entre os quais se destacava, entre duas janelas, o leito fabricado no Tijuco.

A moça, assim que divisou a cama, em excelente estado de conservação, sentiu uma estranha sensação de angústia, uma inquietude que fez sua alma estremecer.

Depois de abrir as janelas, Celeste voltou-se para a amiga, ainda parada diante da porta, e lhe disse:

— Não sei se você vai gostar desta cama ... É um pouco dura...

— Não, não!... Vou gostar sim, é lindíssima!

Uma grande amizade cresceu, depressa, entre as duas moças.

Qualquer coisa, no entanto, uma maneira diferente de ser e de comportar-se, um detalhe sutil na voz e no olhar de Elisa deixavam Celeste confusa e, não raras vezes, perturbada.

A juventude, porém, afinidade maior entre as duas, tornou-as íntimas e confidentes.

Após o batizado do menino, que recebeu o nome de Manuel Afonso, homenagem ao pai de Damasceno e ao poeta de Mariana, Elisa regressou a Ouro Preto.

Celeste ficou só, mergulhando numa melancolia que começou a preocupar o farmacêutico, a ponto de fazê-lo pensar em adquirir ou alugar outra casa, maior, que servisse para a farmácia e para a moradia da família.

— O senhor não pode fazer isto, “seu” Damasceno — ponderou Celeste. — O ponto da *Pharmacia São Lucas* é tradicional, bem no centro da cidade!

Recostou a cabeça no ombro do marido e concluiu, carinhosamente:

— Não se preocupe, “seu” Damasceno... Acabo me habituando... O Afonsinho começa a me fazer companhia, já ocupa meu tempo...

Quando Manuel Afonso completou um ano, Elisa veio passar uma temporada com Celeste, indo ocupar o mesmo quarto, guardado com a cama do Tijuco.

Uma novidade, nessa segunda visita, foi trazer Elisa um bonito gato angorá.

— Este é meu Afonsinho... — brincou a moça, afagando o pêlo sedoso do felino, aninhado preguiçosamente em seu colo, com os olhos estranhos, de um brilho extraordinário, fixados em Celeste.

Elisa esfregou o rosto no dorso do animal, e completou:

— É o meu filhinho!...

— Que beleza de gato! — exclamou Celeste, indo afagar o bichano.

E acrescentou:

— Tem o pêlo macio como veludo...

Era uma tarde de luz difusa, pousada com leveza em móveis, objetos e cortinas rendadas.

Elisa vestia uma camisola de seda, vaporosa, deixando entrever, sob o tecido, um corpo harmonioso, de brancura de marfim.

As duas moças, sentadas sobre o leito, aspiravam o perfume das flores, das plantas do jardim, penetradas por uma paz doce e suave.

— Gosto muito destes ambientes antigos — confidenciou, enternecida, a sobrinha do farmacêutico. — Adoro estes pátios, com

estátuas de louça vidrada, coroando pilares de portões, adoro estes muros nos jardins...

Depois, ternamente, começou a alisar o pêlo do gato e continuou, envolvida por uma grande doçura:

— Sempre quis ter uma casa como esta, com varanda e balcões, jardim, pomar de árvores frondosas, muro de pedra, coberto de musgo e samambaias, sala forrada com papel azul, desbotado, fechada com o prolongamento do telhado, mobiliada com *dunqueres* espelhados, canapé Império, rodeado de cadeiras do mesmo estilo, cortinas vermelhas, com franjas de borla, uma arca de cedro, com almofadas salientes, portas de vinhático, os quartos entre a sala e a cozinha, uma escadinha levando ao sótão, onde posso guardar meus segredos em velhas canastras. E muitas janelas de treliças, forros de esteiras, com varas de taquaras, soalho de tábuas largas e, nas cristaleiras, pratos e louça pintada de azul. No meu quarto, uma cama linda como esta!

Parou de falar, tomou delicadamente as mãos de Celeste e, com elas, começou a acariciar-se o rosto, os cabelos, o pescoço, o colo, enquanto murmurava brandamente:

— Dentro de casa, alguém... como você, meu gato angorá, esta luz delicada, coando pelas cortinas.

Ficaram algum tempo em silêncio e, lentamente, aproximaram-se uma da outra. Elisa recostou a cabeça no ombro de Celeste, ergueu-lhe a mão e beijou-a de leve, como se fosse uma pétala, repetindo os versos de Alphonse:

— “Mãos que os lírios invejam, mãos eleitas...”

E de novo a beijou, com uma carícia tão sutil que estremeceu o coração de Celeste.

Ficaram mais algum tempo em silêncio. Até que Elisa falou, com voz mansa e amorosa:

— Gosto muito daqui, desta casa, deste ambiente... Principalmente de você, Celeste... Gosto muito de você!...

O gato, sonolento, foi aninhar-se no colo de Celeste que, suavemente, temendo acordá-lo, lhe afagou o dorso macio.

Começou a sentir um prazer inefável, e uma grande ternura fluiu de seus olhos, com sensualidade.

Elisa, recostada na amiga, parecia captar-lhe as emoções. Com extrema delicadeza, atraiu-a, então, carinhosamente, para si, recostou-lhe com doçura os cabelos, os braços, o colo palpitante. Cedendo-se como flor, algo como um sentido latente, cheio de delícia.

Quando Elisa tocou, com os dedos, os lábios da amiga, Celeste estremeceu ao contato sutil, e os entreabriu, excitada.

De súbito, porém, acordando do torpor sensual, foi dominada por um sentimento de culpa e vergonha. Com um gesto brusco, que assustou Elisa e fez o gato saltar da cama, levantou-se e falou, aturdida:

— O nenê está chorando...

Deixou o quarto, precipitadamente, enquanto Elisa estendeu-se na cama e, com as mãos começou a afagar o próprio corpo.

* * *

Durante alguns dias, as duas moças pouco se falaram, parecendo evitarem-se, afetadas por uma espécie de constrangimento que não passou despercebido ao farmacêutico. Certa noite, ele foi perguntar a Celeste:

— Estão meio brigadas?

— Não, brigadas não, "seu" Damasceno... Só que Elisa anda um pouco esquisita, nervosa.

Baixou o tom de voz e fez a estranha revelação:

— Outro dia surpreendi Elisa conversando com alguém, dentro do quarto. E ela estava sozinha.

— Elisa sempre foi meio arredia, estranha... — comentou o farmacêutico. — Nunca saiu com namorado... Mas essa história de conversar sozinha, no quarto, me deixa preocupado. Deve ser coisa de nervos.

O casal começou, então, a convidar rapazes casadouros para sua casa.

Isto contudo, só servia para aborrecer mais ainda Elisa.

Um dos visitantes, estudante de Medicina, atraído pela beleza da moça, conversou mais demoradamente com Damasceno, aconselhando-o a levar Elisa a um especialista, "pois estava com jeito de quem está sofrendo dos nervos".

Quando o farmacêutico constatou que a moça estava com febre, tratou-a com poções calmantes. Celeste passou então a frequentar com mais assiduidade o quarto da amiga, cuidando de sua saúde.

O que, na verdade, a atraía para junto de Elisa era um sentimento afetuosos que, pouco a pouco, se tornou intenso e absorvente, transformando-se em fascínio e excitação.

Quando, certo dia, curada da febre, Elisa se levantou e começou a fazer a mala, dizendo que ia voltar para casa, que estava

dando muito trabalho, Celeste, com uma angústia repentina, aproximou-se e perguntou:

— Você vai embora?!

— Não era isto o que você queria, Celeste?!

— Eu?!... Querendo que você vá embora?! Nunca, Elisa nunca quis isto!

Elisa interrompeu a arrumação da roupa, olhou Celeste nos olhos e perguntou, carinhosamente:

— Quer então que eu fique aqui, com você?

— Quero, meu bem! Quero, preciso que fique, suplico para ficar!

De repente, incontida, lançou-se aos braços da amiga, chorando, chorando muito, e balbuciando, entre soluços:

— Elisa, Elisinha!... Não vá embora, meu bem, não vá embora, pelo amor de Deus!

Aí Elisa, num raptó de piedade, começou também a soluçar e as duas se abraçaram com força, um abraço desesperado de amor.

Depois estenderam-se na cama e, chorando sempre, beijaram-se nas mãos, nos cabelos, nos olhos, sorvendo as próprias lágrimas, e beijaram-se na boca, longamente, murmurando, em deliciada agonia:

— Meu bem!... Meu amor!

— Não vá embora, Elisa, nunca, nunca!... Nunca me deixe sozinha!

— Fico com você, meu bem, enquanto viver, pois te adoro, te adoro, te adoro!

Nesse mesmo instante, na *Pharmacia São Lucas*, ocorria um fato estranho à rotina de todo dia. Querendo fazer uma surpresa à mulher, Damasceno vinha, há dias, tentando vender a casa das Mercês para comprar uma chácara nos altos da Rua Silvério.

Naquele dia, como bons mineiros, o farmacêutico e um candidato à vivenda, engenheiro da Mina da Passagem, discutiram longamente a transação. E isto, entre os nascidos em Minas, é atividade sem pressa, hábil e, sobretudo, paciente.

Enquanto os dois, vendedor e candidato, entregavam-se, na Rua Direita, ao jogo especulativo e matreiro, na casa da Rua das Mercês prosseguia o ritual amoroso de paixão e erotismo, só interrompido, de repente, pelo choro do bebê, que acordara.

As moças separaram-se, assustadas. Celeste foi ver o filho. Deu-lhe mamadeira, balançou-o no berço e, assim que ele voltou a dormir, retornou ao quarto de Elisa.

Ao entrar, viu, com assombro, que a amiga se estendera, nua, na cama colonial, cercada pelos cortinados pendentes de dosséis armados sobre os postes da cabeceira e dos pés.

Celeste, então, aproximou-se da cama e, vagarosamente, também se despiu, enquanto Elisa, acariciando o gato, preguiçosamente deitado ao lado, devorava-a com os olhos, percorrendo, de alto a baixo, o corpo delicado da amiga, como uma carícia quente e jubilosa, palpitante como um pássaro assustado.

Quando Celeste, erguendo o cortinado, foi estender-se no leito, ficando entre Elisa e o gato, tudo ficou em silêncio, penetrado por um encanto singular, quase irreal.

Um desejo excitante foi, então, desfrutado voluptuosamente pelas duas, entregues a uma emoção tão profunda que estremece-ram, sacudidas por um prazer que as envolvia com plenitude.

Elisa postou-se, então, aos pés de Celeste e beijou-lhe lascivamente as pernas, as coxas, o púbis deliciado da amiga, que fremia, num gozo indizível, fazendo subir e crescer, do fundo de si mesma, como uma flor fecundada, uma carícia física que a estremeceu até o orgasmo.

Depois as duas rolaram uma sobre a outra, enlouquecidas de paixão, sugando-se todo o prazer da nudez.

Na farmácia, enquanto isso, vendedor e comprador haviam chegado a um acordo, e o farmacêutico foi obrigado a buscar planta e escritura da casa.

Deixou o estabelecimento com o novo auxiliar, enquanto o engenheiro seguiu para o cartório.

Damasceno desceu a Rua Direita, atravessou a Praça da Sé, subiu a Rua Conde de Conceição e aproximou-se de casa.

Nela, entregues a seu libidinoso ato de amor, as duas moças fremiam de prazer.

Apesar de experimentar uma inquietude irreprimível, ardendo no coração, Celeste queria mais, pedia mais, como se a dominasse um narcótico, circulando no sangue.

Damasceno alcançou a residência, foi à sala, abriu uma gaveta e apanhou os documentos.

Não vendo Celeste e estranhando o silêncio, avançou pelo corredor, quando ouviu, então, uma espécie de gemido.

Avançou até o quarto de hóspedes e, detendo-se à porta, percebeu, com mais nitidez, vozes sussurradas, expressões de prazer e de gozo.

Torceu a maçaneta de porcelana, abriu vagarosamente a porta e avistou, na grande cama colonial, banhada pela luz do crepúsculo, a cena insólita que o deixou paralisado de assombro.

A princípio, como se nada entendesse, ficou parado no mesmo lugar, apenas olhando, idiotizado, enquanto as duas moças, sem pressentir-lhe a presença, continuavam a beijar-se, murmurando expressões de prazer e sensualidade.

Damasceno finalmente compreendeu tudo e, silenciosamente, afastou-se daquele lugar.

Depois, com passos trêmulos, o olhar vago, no qual havia espanto e tristeza, foi a outro cômodo e munuiu-se de um revólver.

Em seguida, deprimido, o rosto coberto por grande palidez, voltou ao quarto de Elisa, cuja porta abriu de par em par, raivosamente.

Quando o avistaram, Elisa e Celeste, aterrorizadas, separaram-se instintivamente, enquanto o gato desaparecia pela janela.

Damasceno caminhou alguns passos, parou ao pé da cama, ergueu o revólver e, com voz terrível, ordenou:

— Continuem! Continuem o que estavam fazendo!

Imobilizadas pelo espanto, Celeste e Elisa nada conseguiam fazer, olhando, desesperadas, para o farmacêutico que, com mais vigor, repetiu:

— Vamos, continuem! Continuem, desgraçadas!

As duas, então, com enorme constrangimento, voltaram a se abraçar, os corpos gelados como cadáveres.

Damasceno, contudo, não se satisfez com aquele gesto tímido e voltou a ordenar, enfurecido, quase aos gritos:

— Não era o que estavam fazendo! Vamos! Quero que façam exatamente o que faziam!

As moças então se beijaram e, com as mãos trêmulas, voltaram a se acariciar, enquanto o farmacêutico insistia:

— Mais! Vamos, mais! Façam exatamente o que estavam fazendo!!!

Celeste e Elisa, movidas pelo instinto de sobrevivência, afagaram-se nervosamente, e sua ansiedade era tão grande que inspirou no farmacêutico uma enorme piedade. De seus olhos começaram a descer lágrimas de uma tristeza atroz, e sua mão, detendo a arma, ficou trêmula, coberta de suor.

De repente, erguendo a vista das duas desgraçadas amantes, Damasceno avistou, no medalhão da cabeceira, aqueles mesmos e terríveis olhos injetados de ódio, nele fixados como dois punhais

Foi quando, trespassado por uma angústia irreprimível, rasgando-lhe as fibras da alma, o farmacêutico desviou o cano do revólver, encostou-o na têmpora e, subitamente, puxou o gatilho.

Ouviu-se um terrível estampido que ressoou pelo quarto e toda a casa.

O corpo do farmacêutico tombou para a frente e foi cair sobre as moças, espargindo sobre seu corpo e a colcha de linho sangue e partes arreventadas do crânio.

Celeste e Elisa, num desespero histérico, começaram a gritar, enquanto o sangue escorria-lhes pelo colo, o ventre, as pernas, infiltrando-se no colchão.

Eram, exatamente, seis horas da tarde e, do crepúsculo, emergia uma luz cambiante e poética.

Os sinos das igrejas começaram a soar, misturados aos gritos das duas amantes.

V — OURO PRETO, ATUALIDADE

Em dia indeterminado da atualidade, o engenheiro-eletricista Paulo Roberto de Almeida Cintra aproximou-se de carro do trevo da Rodovia dos Inconfidentes e diminuiu a velocidade, indeciso sobre a direção a tomar: se à esquerda, direto ao centro de Ouro Preto, ou à direita, pelo contorno que leva a Mariana e Ponte Nova, passando por Saramenha e a grande fábrica de alumínio.

Ao ouvir, naquele instante, o silvo da fábrica, ecoando nas montanhas, o engenheiro optou pela estrada do contorno, disposto a apresentar-se, naquela mesma tarde, à direção da empresa que o contratara.

Nascido no Rio de Janeiro, formado pela Escola de Engenharia da Universidade Federal, Paulo Roberto, com 26 anos de idade, era de origem mineira e trabalhara pouco mais de um ano numa fábrica de Belo Horizonte que, atingida pela recessão, demitira mais de 50% dos funcionários, ele inclusive.

Indicado para a vaga de Saramenha, aceitara o emprego com prazer, apesar da remuneração mais baixa, pois se sentia particularmente atraído pelo fascínio de Ouro Preto.

Pouco adiante, numa curva da rodovia, o engenheiro avistou, surgindo nas encostas dos morros, nos fundos vales e imediações das lavras de mineração, o casario barroco de Ouro Preto, suas igrejas e os velhos telhados, emoldurados pela serra granítica.

Deixando para trás a insinuante visão do passado, o carro de Paulo Roberto aproximou-se da fábrica e de seus imensos galpões metálicos.

De vários pontos, destacados contra o céu acinzentado, avistavam-se as altas chaminés, despejando nuvens avermelhadas de fumaça.

Após estacionar o carro, Paulo Roberto foi apresentar-se, no prédio da Administração, ao Diretor do Pessoal, William Thompson, um americano alto e corpulento, com quem, anteriormente, trocara correspondência.

Foi depois apresentado a colegas e diretores da empresa, após o que, cumpridas as formalidades iniciais do contrato, foi encaminhado ao Departamento de Relações Públicas e lá recebido por um funcionário, Virmondes Pereira, encarregado de alojar técnicos e engenheiros da fábrica.

— Há vagas em duas ou três “repúblicas”. O senhor pode escolher.

— Está tudo muito bem, se você cortar o “senhor”. . . — replicou Paulo Roberto, cordial.

— É o hábito, mas está legal. Corto o “senhor”.

O funcionário acompanhou-o até o lugar onde estacionara o carro e ofereceu-se para conduzi-lo aos endereços.

— Não precisa não, Virmondes. Conheço bem Ouro Preto, e aproveito para dar uma volta pela cidade.

Afastando-se da fábrica e deixando para trás o ruído das máquinas e a movimentação dos operários, Paulo Roberto foi novamente invadido pela emoção do reencontro com a velha cidade, surgindo por trás dos morros.

Compreendeu, então, que dali por diante sua vida se dividiria entre dois mundos contrastantes: de um lado, como símbolo agressivo da época, aquela indústria desumanizante; de outro, em antagonismo com o perfil dos pesados galpões e chaminés, a presença insinuante do passado, com a reminiscência de heroísmo e conspiração, martírio e grandeza da cidade eterna.

Meditando sobre o dualismo da máquina e do sonho, da rudeza e do poético, Paulo Roberto cruzou a cidade, examinou o primeiro endereço, nas proximidades da igreja de Antônio Dias, que não lhe agradou, foi ao segundo, na Rua do Ouvidor, que também não o entusiasmou, e rumou para a Rua Costa Sena, quase em frente à escadaria da Igreja do Carmo.

Quando desligou o motor, diante do endereço indicado, ouviu dois sons nostálgicos e característicos da velha cidade: o dos sinos das igrejas e o de um piano.

Seduzido pela atmosfera de lirismo, Paulo Roberto desceu do carro e avistou, atravessando a rua, uma velha, os cabelos totalmente brancos, que, antes de entrar num sobrado, em frente à “república”, fitou-o com grande interesse, como se a fisionomia dele não lhe fosse estranha.

Depois abriu a porta e entrou na casa, de onde, exatamente, provinha o som do piano.

Nesse instante, chegou à janela da “república” um jovem meio gordo, a expressão simpática e jovial, que, vendo-o confirmar o endereço num papel e na placa da casa, lhe disse:

— Pode entrar, companheiro! É aqui mesmo, o “Pulgatório”...

E se apresentou:

— Também trabalho em Saramenha... Sou o Adroaldo Quintão, engenheiro químico.

Deixou o interior da casa e foi ajudar Paulo Roberto a descer a bagagem.

Vendo-o interessado na música que lhes chegava do sobrado fronteiro, Adroaldo perguntou:

— Gosta de música?

— Muito, mas não exatamente do gênero que estamos ouvindo.

Começou então a retirar a bagagem e, auxiliado pelo colega, levou para o interior da casa malas, embrulhos, livros e vários volumes de uma sofisticada aparelhagem de som, com *receiver*, *tape-deck*, *tuner*, amplificadores, toca-disco, caixas acústicas etc.

— Um som da pesada, hem, colega?... — comentou o Adroaldo.

— Nunca me separo dele, nem de meus discos e fitas — explicou Paulo Roberto.

— E qual o gênero que prefere?

— Jazz, os contemporâneos, Pink Floyd, Stevie Wonder, Led Zeppelin, Blondie, os Eagles, Bee Gees e, entre os nossos, Milton Nascimento, Chico, Caetano, Gilberto Gil, Djavan...

— Isto é ótimo, companheiro! — exclamou Adroaldo, cheio de animação. — Vamos poder organizar boas audições! Também curto muito esta música! Se for de seu gosto, vamos ter por aqui boas noites de discoteca!

— Na companhia de fantasmas?... — brincou Paulo Roberto.

— Meu caro — respondeu Adroaldo — a cidade é velha, mas as meninas são jovens, e lindas! Há por aqui muitas gatinhas prontas para ronronar nos meus braços, e nos seus, você vai ver!

— Sou doido por gatas, contanto que não me arranhem... — replicou o engenheiro, sorridente, fechando o carro.

No silêncio que momentaneamente se fez, Paulo Roberto voltou a ouvir, com nitidez, o som do piano que antes lhe chamara a atenção.

O Adroaldo então explicou:

— A música que você prefere não é, exatamente, a que Vera Lúcia, nossa vizinha de frente, está tocando.

— E quem é a Vera Lúcia?

— Uma moça bonita, que estuda no Conservatório de Música. Não é bem uma gatinha, do gênero tradicional... É tímida, reservada, e estuda piano o dia inteiro.

Por coincidência, naquele mesmo instante, interrompendo o estudo, a pianista surgiu na varanda do sobrado com um regador, para molhar as plantas.

— A moça é aquela — indicou o Adroaldo.

Paulo Roberto observou-a de longe. Percebeu que tinha um rosto suave, romântico, bem ao estilo da cidade.

— Que figura interessante! — exclamou o engenheiro. — Parece surgida de outro tempo!

— Vera Lúcia mora com a avó, descende de uma das famílias mais tradicionais de Minas, os Freires. Todas as tardes, quando termina o estudo, vem regar as plantas...

Do outro lado da rua, percebendo que era objeto da atenção dos dois engenheiros, Vera Lúcia perdeu a espontaneidade e quase deixou cair o regador da mão. Quando reconheceu o Adroaldo, sorriu e lhe fez um discreto gesto de saudação, que o rapaz retribuiu, desinibido:

— Ôi, Vera Lúcia!... Estudou muito hoje?

— O de sempre — respondeu a moça, intimidada.

— Este é o Paulo Roberto, novo engenheiro da fábrica, meu colega de "república" — apresentou o Adroaldo.

— Muito prazer — disse a moça, do alpendre.

— Da mesma forma — retribuiu o engenheiro.

Depois completou:

— Gostei muito do piano!... O que estava tocando?

— Um "Prelúdio" de Chopin.

— Pois tocou muito bem!

— Obrigada.

Depois Vera Lúcia pediu licença e entrou. Os dois engenheiros, por sua vez, ganharam o interior da "república" e foram tratar da vida.

* * *

Durante algum tempo a vida de Paulo Roberto teve o sabor de novidade. De dia, o trabalho na fábrica, exaustivo, absorvente, cuidando de motores elétricos; de noite, o repouso, os discos, a leitura, as noites em clubes, cinema e restaurantes da cidade, com colegas e moças que, pouco a pouco, ia conhecendo.

Com o passar dos dias, integrou-se melhor na rotina diária, repartindo-se entre dois mundos opostos, sabendo evitar que seu

antagonismo lhe afetasse o equilíbrio psicológico e produzisse no seu espírito uma ruptura que, como acontece comumente, indisponha as pessoas para novas formas de vida.

Todos os dias, voltando do trabalho, reintegrava-se na atmosfera poética da velha cidade, tão marcada, na rua em que morava, pelo piano de Vera Lúcia.

Apesar de não ser, exatamente, um aficionado de música clássica, sabia apreciar aquelas músicas românticas e nostálgicas, deslocadas no tempo, mas pouco a pouco entrando em sua vida sentimental, como pausa repousante na agitação de seus dias.

De vez em quando, tentava reagir ao que chamava de "sentimentalismo provinciano" e ia ligar, a todo volume, a parafernália sonora, fazendo estrondar baterias, guitarras e contrabaixos elétricos, solistas e corais da música importada, a mesma que, em todo o mundo, levava a juventude ao delírio.

Quando deixava a aparelhagem de som agredir os tranqüilos ouvidos ouro-pretanos, habituados ao silêncio e ao soar dos sinos, percebia que o piano de Vera Lúcia emudecia, talvez como mudo protesto, recolhendo-se à imobilidade.

Paulo Roberto chegava à janela, avistando então a pianista que chegava com o regador.

Numa dessas vezes, observou que ela não retribuiu o cumprimento que lhe dirigiu, voltando para o interior da casa, meio irritada. Certificou-se, então, de que Vera Lúcia não apreciava, de forma alguma, a música de Stevie Wonder, ou a dos Bee Gees. Para reconquistar-lhe a estima, aproveitou uma ida a Belo Horizonte e comprou, em loja de discos, um *long-play* com os 24 "Prélúdios" de Chopin.

No dia seguinte, assim que chegou da fábrica, ligou o aparelho de som, mas em lugar dos *hits* do *Billboard*, colocou a agulha na primeira faixa do disco de Chopin, subiu o volume e foi esperar o resultado.

Pouco depois, efetivamente, Vera Lúcia apareceu no alpendre, muito surpreendida, sorridente e feliz.

A pianista e o engenheiro fitaram-se, reconciliados. Paulo Roberto certificou-se, então, de que fora readmitido em sua estima.

Quando a primeira face da gravação terminou, dirigiu-se à vizinha:

- É uma modesta homenagem a você, Vera Lúcia!
- Muito obrigada... Mas é uma homenagem cruel.
- Cruel?!... — estranhou o engenheiro. — Por que cruel?!
- Porque o que ouvimos é o verdadeiro Chopin, e não o tocado por uma aprendiz.

Depois indagou:

— É o Malkuzinsky?

— Não. O Rubinstein.

— Logo o Rubinstein?... Então já não é maldade, é sadismo!

— De forma alguma! — protestou o engenheiro.

E completou:

— Gostaria muito de ouvir você tocar. De mais perto.

— É só atravessar a rua... Assim fica conhecendo minha avó.

Paulo Roberto trocou depressa a roupa, penteou os cabelos e até borrifou o rosto com água de Colônia.

Ao passar pela sala, o Adroaldo, que lia um jornal, ironizou:

— É assim que começam as grandes paixões!

— Ou as grandes amizades — corrigiu o engenheiro, já se afastando.

Chegou à varanda, onde Vera Lúcia já o esperava. Apertaram-se as mãos e, após algumas palavras convencionais, entraram. A sala, decorada como tantos interiores de Ouro Preto, continha sofás e cadeiras de palhinha, canapés, consoles, mesinhas ovaladas, relógio de pêndulo, retratos de família, presos por cordões amarelos, pendendo da cimalha, um oratório com imagem de santo e, num canto, perto da janela que dava para o alpendre, o velho piano de armário, com bibelôs e vasos sobre a toalha rendada, cobrindo a tampa.

— Que sala bonita! — exclamou o visitante.

Foi ao piano e deslizou a mão sobre o verniz da madeira.

— Então, este é o famoso piano!... Parece um velho amigo...

— Está um pouco desafinado... — preveniu a moça, com timidez.

— Toque um pouco — pediu Paulo Roberto.

Vera Lúcia abriu o instrumento, retirou o pano de feltro que recobria o teclado, puxou a banquetta e, após ajeitar-se diante do piano, perguntou:

— O que você quer ouvir?

— Um "Prelúdio" de Chopin.

Vera Lúcia abriu o álbum e começou a tocar o "Prelúdio" nº 4.

A princípio denotava certa insegurança, um nervosismo que a deixava tensa, pouco à vontade. Depressa, contudo, recuperou o domínio técnico e sua interpretação tornou-se segura e correta.

A seu lado, numa cadeira de palhinha, Paulo Roberto observava, atentamente, aquela figura frágil e sedutora de mulher, as mãos delicadas, a cútis muito alva e, sob o tecido da blusa, o corpo bem proporcionado, o contorno insinuante dos pequenos seios.

Envolvente como a atmosfera romântica que se criava na sala, o que penetrava mais fundo a sensibilidade do engenheiro era um estremecimento de prazer e sensualidade.

Quando, inesperadamente, chegou à sala a avó de Vera Lúcia, a mesma que o fitara com tanto interesse, no dia da chegada de Paulo Roberto à "república", a estudante de música interrompeu o "Prelúdio" e fez a apresentação:

— Vovó, este é o Paulo Roberto, companheiro de "república" do Adroaldo. Trabalha na fábrica de Saramenha.

— Fiquei conhecendo este rapaz no dia em que chegou — disse a senhora, apertando a mão estendida do engenheiro.

E acrescentou, sorridente:

— Como vai, meu jovem?

— Muito prazer, minha senhora.

Foram sentar-se. Depois a avó de Vera Lúcia, dona Olga, perguntou:

— Toma um chá, um café?

— Não se incomode, por favor!... Muito obrigado.

A conversa foi demorada e permitiu que dona Olga, inteligente e curiosa, fosse conhecendo as origens familiares do engenheiro.

Paulo Roberto, igualmente, embalado pela intimidade que depressa o aproximou das duas mulheres, falou muito do numeroso e antigo tronco mineiro do lado materno, originário de Diamantina e do Serro.

A certa altura, com indisfarçável orgulho, esclareceu:

— Meu ramo mineiro é tão mineiro que teve até fiscal de diamantes no antigo Arraial do Tijuco!...

A revelação causou profunda impressão na velha senhora, que disfarçou a surpresa levantando-se para buscar um licor feito em casa.

Paulo Roberto percebeu, no entanto, que daí por diante a conversa ficou tensa, como se alguma coisa inesperada e cerimoniosa nela se interpusesse.

Dona Olga perguntou muito sobre os distantes parentes diamantinos do engenheiro. E quis saber:

— Este fiscal de diamantes, o que era seu?...

— Não sei bem, dona Olga, mas parece que era meu tataravô...

Naquela mesma noite, depois que o engenheiro partiu, dona Olga aconselhou Vera Lúcia a conhecer melhor Paulo Roberto antes de lhe fazer novos convites.

* * *

No aniversário de Adroaldo Quintão houve uma festa na "república" da Rua Costa Sena, para a qual Vera Lúcia foi convidada.

Na festa, com brindes, discursos, piadas e, principalmente, muita dança ao som forte da música de discoteca, a pianista parecia deslocada, e só dançou quando puseram uma fita com sambas.

Paulo Roberto, que já vinha da terceira ou quarta dose de uísque, convidou-a a dançar e, num abraço apertado, sussurrou-lhe ao ouvido:

— Gosto muito de você, Vera Lúcia! Apesar de não ser uma exímia dançarina!...

— Desculpe as pisadas... — disse ela, sorridente, deixando-se atrair pelo abraço do companheiro de dança.

Mas foi ficando amedrontada ao perceber que o engenheiro a enlaçava cada vez com mais força, excitadamente. Quando ele a beijou no rosto e, a certa altura, quis fazê-lo na boca, Vera Lúcia afastou-se, perturbada, e falou:

— Já é tarde, Paulo Roberto! Esta música tão alta está me deixando meio tonta.

Acompanhou-a até a varanda do sobrado, e lá os dois conversaram por algum tempo, envolvidos pela atmosfera poética da paisagem.

Foram interrompidos, minutos mais tarde, pela chegada de dona Olga que, com certa rispidez, alertou-os para a hora avançada da noite.

Paulo Roberto voltou então para casa.

* * *

No domingo seguinte, Vera Lúcia não estudou e o piano permaneceu fechado e silencioso.

Chegando à janela, depois do almoço, Paulo Roberto viu a pianista que subia apressadamente a ladeira. Movido por uma curiosidade incoercível, decidiu segui-la.

Vera Lúcia cruzou a Praça Tiradentes, desceu a rua Tomaz Antônio Gonzaga, chegou ao bairro de Antônio Dias e, mais adiante, passando pelo Chafariz de Marília, subiu a rua do Vira-Saia

e, já na extremidade da cidade, aproximou-se de uma casa térrea, parecendo abandonada, com o jardim invadido por capim e erva daninha.

Escondendo-se no desvão de um muro, Paulo Roberto avisou a moça atravessando o jardim. Depois, ela abriu a porta de entrada e se fechou por dentro.

Tudo aquilo deixou o engenheiro muito intrigado e inquieto. Em seu espírito insinuou-se, então, a suspeita. Sentiu, pela primeira vez, que amava aquela jovem, e aquele amor o fazia sofrer.

Deixou o lugar onde se escondera, aproximou-se cautelosamente da casa.

Quando chegou ao alpendre, Paulo Roberto ouviu uma melodia antiga, chegando de uma pianola, ou de uma caixinha-de-música.

Escutou passos, ruídos estranhos, como se alguém estivesse varrendo, arrastando móveis, lavando copos e talheres.

Ao ouvir passos que se aproximavam da porta, foi novamente esconder-se. Viu, então, Vera Lúcia sair, fechar a porta, atravessar o jardim, recostar o portãozinho de ferro e afastar-se na rua sinuosa, até desaparecer.

* * *

Durante alguns dias Paulo Roberto esteve mergulhado num estado de grande inquietude, e até evitou Vera Lúcia.

Enfurnou-se no interior de casa, não indo à janela nem quando Vera Lúcia interrompia os estudos.

Compreendia que sua atitude revelava suspeita e ciúme e só decidiu reagir quando se certificou de que semelhante comportamento levaria fatalmente à deterioração o seu relacionamento afetivo com a moça.

Quando soube, certo dia, que ela aniversariava no sábado seguinte, decidiu fazer-lhe uma surpresa.

Na noite do aniversário, comemorado com simplicidade, foi ao sobradinho e ofereceu a Vera Lúcia, como presente, um moderno toca-discos e várias gravações de Chopin, Beethoven, Schumann, Brahms e Vila-Lobos.

Vera Lúcia ficou encantada e, a partir daquele dia, os dois passaram a organizar freqüentes audições de música clássica.

No domingo seguinte, no entanto, Vera Lúcia repetiu a misteriosa visita à casa abandonada. Paulo Roberto, de uma vez por todas, decidiu esclarecer o estranho enigma.

Seguiu-a novamente e, no instante em que a viu entrar na casa, atravessou o jardim, chegou à varanda e bateu à porta.

Na varanda, tenso, dominado pela inquietação, Paulo Roberto ficou esperando.

Bateu novamente à porta e, pouco depois, Vera Lúcia veio abrir.

Ao encontrá-lo naquele lugar, perguntou, espantada:

— Paulo Roberto?!... — Mas... o que você está fazendo aqui?!

— Eu é que pergunto! — respondeu o engenheiro, nervosamente. — O que você faz nesta casa?!

Aí Vera Lúcia irritou-se:

— E com que direito?!

— Não é questão de direito, Vera Lúcia! Mas preciso esclarecer o mistério de sua vinda a esta casa! Tudo isto é muito esquisito!

Vera Lúcia pareceu acalmar-se e foi voltando à sua tranqüila melancolia. Tomou, com ternura, a mão do engenheiro e convidou-o a entrar.

No interior da casa, Paulo Roberto aspirou um aroma de coisas velhas, de ambiente fechado, pouco arejado.

— Nasci nesta casa — explicou a moça, na saleta. — Aqui morreram meus pais...

Chegaram à sala, com duas janelas dando para a varanda, decorada com móveis, objetos e retratos antigos, tudo muito limpo e cuidado.

Naquele local, Vera Lúcia continuou:

— Toda semana venho limpar a casa, tirar a poeira, lustrar os móveis...

Aproximou-se de uma mesinha, sobre a qual se via uma caixinha-de-música com incrustações de marfim e madrepérola, que ela apanhou delicadamente, deu corda e abriu. Ouviu-se, então, uma velha melodia vienense, de som quase perfeito.

— Ganhei de mamãe quando tinha três anos...

Comovido, cheio de remorso, Paulo Roberto falou, enlaçando-a:

— Me perdoe, Vera Lúcia!... Me perdoe pela suspeita idiota!

Ficaram ouvindo a melodia da caixinha de música. Depois o engenheiro perguntou:

— Uma coisa não estou entendendo, meu bem: por que você foi morar com sua avó, noutra casa, com esta aqui, linda, cercada por jardins, cheia de móveis e objetos tão bonitos?

— Eu nunca seria feliz nesta casa, Paulo Roberto! Ela me traz recordações muito tristes.

— Tristes?!... — estranhou o engenheiro.

— Tristes e trágicas... — completou Vera Lúcia, dando alguns passos, emocionada.

Depois esclareceu, voltando-se para o namorado:

— Meus pais se mataram nesta casa!

Paulo Roberto, atônito, ficou em silêncio, algum tempo.

Aproximou-se da moça, tomou-lhe a mão e perguntou:

— Mas, Vera Lúcia, por que se mataram?!...

— Nunca soube o motivo! Ninguém soube!

Calaram-se por alguns instantes, comovidos. Depois Paulo Roberto abraçou-a, acariciou-lhe os cabelos, o rosto. E lhe disse, amorosamente:

— Gosto muito de você, Vera Lúcia!

Estreitou-a nos braços e completou:

— Quero que seja minha mulher...

Surpreendida com a proposta, Vera Lúcia voltou-se para o engenheiro e respondeu, enternecida:

— Também gosto muito de você, Paulo Roberto!

* * *

Depois que se certificou de que ficara sério demais o relacionamento de Vera Lúcia com o engenheiro, dona Olga, em estado de crescente agitação, passou a freqüentar com grande assiduidade a Igreja do Carmo, cujo vigário, Padre Barroso, era seu confessor e amigo de longos anos.

E abriu o coração ao sacerdote, dizendo-lhe que temia muito que as relações da neta com aquele rapaz não merecessem a bênção de Deus.

Rezou muito, pedindo a Deus que protegesse a neta, que a poupasse.

— Tenho um mau pressentimento, Padre Barroso! Há qualquer coisa de estranho e cruel naquele rapaz... Qualquer coisa me deixa aflita e desconfiada!

Mas os temores e preocupações de dona Olga não impediram que Vera Lúcia e Paulo Roberto ficassem noivos, semanas mais tarde.

Informada do próximo casamento de seu funcionário, a diretoria da fábrica de alumínio autorizou-o a procurar casa para morar.

A primeira idéia de Paulo Roberto foi sugerir uma reforma completa na casa abandonada. Mas Vera Lúcia não concordou, alegando que lá não seria feliz.

Visitaram muitas residências, em vários pontos da cidade. Até que tiveram sorte: uma antiga e bela vivenda, no Caminho das Lajes, propriedade de um pintor do Rio, estava para ser alugada.

A casa, parte térrea e parte com pavimento superior, era ampla e confortável, construída entre jardins e platôs gramados, com muitas plantas, flores e frondosas árvores.

De lá se avistava quase todo o bairro de Antônio Dias, com as altas montanhas que o circundavam, o pico do Itacolomi, o casario de velhos telhados, as ruas e vielas tortuosas.

Como estivesse vazia, Paulo Roberto passou a percorrer lojas de móveis e antiquários da cidade.

Vera Lúcia sugeriu, então, que fossem buscar, na casa dos pais, tudo o que pudesse ser aproveitado.

Num domingo, foram à velha casa do Vira-Saia, percorreram seus cômodos, separaram móveis, vasos, louça, tapetes e outros objetos da saleta, sala de visitas, sala de refeições e quartos.

No exato instante em que chegaram diante da porta do último dormitório, no fim do corredor, dona Olga deixou o sobrado onde morava, em estado de enorme aflição, descendo rapidamente a rua Costa Sena.

Chegando ao aposento, Paulo Roberto estranhou que estivesse trancado, sem chave na fechadura.

Vera Lúcia, meio confusa, explicou que estava vazio.

— Não custa nada examinar o quarto, Vera Lúcia. Talvez contenha alguma coisa aproveitável. Você está com a chave?

— Não, não estou!... — respondeu, perturbada. — Acho que sumiu...

Paulo Roberto forçou a porta e certificou-se de que abria com facilidade.

Mas Vera Lúcia insistiu, nervosa, irritada:

— Já disse, Paulo Roberto! Não tem nada aí dentro!

O engenheiro, contudo, nervosamente, empurrou a porta com mais força e abriu-a.

— Viu, Vera Lúcia?... Foi fácil!

Do interior do aposento chegou um cheiro forte de mofo, de ar viciado.

— Deve estar fechado há anos! — comentou o engenheiro.

E foi abrir a janela.

Uma luz intensa apossou-se do aposento, devassando tudo o que continha.

— Não disse?!... — exclamou excitadamente Paulo Roberto, ao avistar, no cômodo, os móveis mais belos da casa.

E completou, eufórico:

— Aqui há coisas lindíssimas, Vera Lúcia!

A moça, parada em frente à porta, parecia assustada. Mas explicou, comovida:

— Era o quarto de meus pais...

Paulo Roberto, entretido com o que via e admirava, pareceu não a ouvir.

No centro do quarto, diante de uma janela, destacava-se o velho e imponente leito do Tijuco, coberto por uma colcha desbotada, e cuja beleza levou o engenheiro ao auge do entusiasmo:

— É uma cama belíssima, Vera Lúcia! Não vi nada mais belo nesta casa!

Como o móvel estivesse empoeirado, Paulo Roberto apanhou uma flanela e começou a limpá-lo, sem perceber que Vera Lúcia, subitamente, havia recuado, pálida, aterrorizada, ao enxergar no medalhão da cabeceira, aqueles mesmos e cruentos olhos que pareciam emergir do passado, com uma fulguração demoníaca.

Profundamente abalada, a pianista abandonou, trêmula, o aposento.

Paulo Roberto foi, contudo, ao seu encontro, alcançando-a no meio do corredor.

— O que houve, Vera Lúcia?! — perguntou, surpreendido.

— Vamos embora daqui, Paulo Roberto! — suplicou a moça, angustiada.

Com brandura, tentando convencê-la a ficar, Paulo Roberto lhe disse:

— Você precisa vencer esta obsessão, meu bem!... Seus pais morreram, temos de viver nossa vida!...

Tomou-lhe delicadamente a mão e pediu:

— Venha, Vera Lúcia, venha comigo.

Vera Lúcia deixou-se, então, levar de volta ao aposento.

Quando entrou, não mais avistou, na cabeceira da cama, aqueles olhos que, pouco antes, a assustaram tanto. Ficou mais calma, convencida de que tudo não passara de imaginação.

Abraçada ao noivo, aproximou-se do leito, enquanto o ouvia dizer, com entusiasmo:

— Este vai ser nosso leito, Vera Lúcia! Com uma boa limpeza, fica novo em folha!

Começou a acariciar a madeira do móvel e, pouco a pouco, foi sendo invadido por uma grande excitação.

Voltou para junto da noiva, abraçou-a, beijou-lhe a boca, com um beijo agressivo e nervoso.

Vera Lúcia percebeu, então, que aquele beijo continha um arrebatamento estranho, de intenso desejo. Tentou livrar-se daquele abraço possessivo e perigoso. Mas, em vez de ceder, o engenheiro atraíu-a com mais força, acariciou-lhe o rosto, o colo, os seios, as coxas, com um frêmito crescente de sensualidade.

A pianista, passando do susto à indignação, quis afastá-lo, irritada. Mas seu gesto só serviu para exacerbar ainda mais o rapaz que, eriçado de desejo, reteve-a num abraço voraz, murmurando, fremente de amor:

— Amo você com loucura, Vera Lúcia!

De repente, sem que ela o impedisse, ergueu-a nos braços e a conduziu à cama, sobre a qual a deitou, continuando, abrasadamente, a acariciar-lhe o corpo com ímpeto desenfreado.

Vera Lúcia, em pânico, começou a sentir ódio e repulsa, exclamando, enfurecida:

— Não, Paulo Roberto! pare com isso! Me solte, covarde!...

Em vez de obedecer, o rapaz estendeu-se sobre ela e, fora de si, tentou despi-la.

Vera Lúcia, no entanto, resistiu com furor, deixando-o em tal estado de exasperação que, subitamente, começou a rasgar e arrancar, com brutalidade, a roupa que ela vestia.

Enquanto isto, passando da aflição ao desespero, dona Olga atravessava a cidade, a caminho da casa onde, tinha certeza, a neta corria perigo de vida.

Na casa, efetivamente, a luta entre os dois tornara-se mais intensa e dramática. Era uma luta furiosa e desigual, exacerbada, de um lado, pela excitação dos sentidos e, de outro, pelo instinto feroz de autodefesa.

Debateram-se por vários minutos, até que, descontrolado, o engenheiro começou a agredi-la com tapas e bofetões.

Para livrar-se da violência, Vera Lúcia virou o rosto para o lado e, estremecendo de pavor, avistou novamente aqueles olhos de ódio ancestral, fixos nela.

Desvairada, começou a gritar, mas os seus gritos, em vez de intimidar o agressor, levaram-no ao paroxismo da cólera, fazendo-o aumentar o espancamento.

Não conseguindo, apesar disso, que ela parasse de gritar, Paulo Roberto começou a apertar-lhe o pescoço, enquanto dizia, alucinado:

— Cala esta boca, desgraçada! Cala esta boca, senão te mato!

Vera Lúcia, por sua vez, havia ultrapassado os limites do desespero e, com vigor inaudito, revidou a agressão e arranhou, com as unhas, o rosto, o peito, as costas do engenheiro, consciente de que corria perigo de vida, e não queria morrer.

Por outro lado, no entanto, também a força física do agressor multiplicara-se pelo rancor. Apertou com fúria o pescoço da infeliz, que, pouco a pouco, foi perdendo a resistência.

Naquele instante, próxima da casa abandonada, dona Olga praticamente corria, com uma angústia que a estremecia até o fundo da alma.

Quando, dobrando uma esquina, avistou a casa e as janelas do quarto, as únicas que estavam abertas, tapou a boca para não gritar, imóvel, trêmula de espanto e horror, pois sabia que Vera Lúcia ia morrer.

No quarto, efetivamente, a última descendente de Rezende Freire chegava ao derradeiro alento de vida.

Na agonia, começou a ouvir, como se surgisse do fundo da memória, o som distante de piano e de sinos, emergindo do abismo.

Ainda tentou reagir e reuniu um resto inútil de força. Mas seu algoz aumentou a pressão dos dedos e continuou a sufocá-la sem piedade.

Antes de morrer, Vera Lúcia balbuciou, com voz débil:

— Mal...dito!... Mal...di...to!...

Ao tombar a cabeça no travesseiro, avistou, uma vez mais, os dois olhos projetados nas talhas da cabeceira. Neles, contudo, já não havia ódio e, lentamente, foram se fechando, como os de Vera Lúcia.

No estertor da morte, Vera Lúcia soltou um gemido surdo, como se pedisse socorro. Depois morreu.

Perdendo-se nas montanhas, ouvia-se, muito ao longe, o soar melancólico dos sinos.

Sobre a cidade colonial, no crepúsculo, estendia-se uma atmosfera estranha de perenidade.

na Companhia Cinematográfica Vera Cruz e, como redator, na *Folha da Noite*.

Em 1956, com a eleição de Juscelino Kubitschek, veio residir no Rio, exercendo funções no Ministério da Educação e Cultura, realizando filmes documentários e intensa atividade literária e jornalística.

Dirigiu, com seu irmão Renato, o primeiro filme inteiramente a cores realizado no Brasil, *Rebelião em Vila Rica*, de 1957, que recebeu Menção Honrosa no Festival Mundial do Filme, de Bruxelas.

Em 1965, também com Renato, realizou a versão cinematográfica de *Grande Sertão: Veredas*. Em 1970, agora individualmente, escreveu o roteiro e dirigiu *Balada dos Infiéis*; em 1976, a versão do romance de Bernardo Guimarães, *O Seminarista* e, finalmente, em 1978, *O Sol dos Amantes*.

Em 1973 publicou, pela Borsoi, o livro *Plano Geral do Cinema Brasileiro* e, em 1980, a novela *O Sol dos Amantes*, editada pela José Olympio, em convênio com a Embrafilme.

Conquistou em 1959 o Prêmio de Poesia do Concurso "Saint-Exupéry", organizado pelo jornal *O Globo* e, em 1976, foi um dos seis vencedores do concurso de roteiros cinematográficos, patrocinado pelo Instituto Nacional do Cinema e Embrafilme.

Em 1978, Geraldo Santos Pereira recebeu a Medalha do Aleijadinho, outorgada pela Prefeitura Municipal de Ouro Preto.

Trabalha, no momento, no roteiro e preparação de novo longa metragem, *Ciranda Barroca*, com locações em Diamantina, Serro, São João del Rei, Mariana e Ouro Preto.

Em *Ciranda Barroca* estão presentes
realidade e ficção.

Na primeira parte, Geraldo Santos Pereira
narra sua movimentada experiência de trinta anos
no cinema brasileiro.

Na segunda, revela sua força criativa em quatro
histórias com temas e personagens de poderosa carga
dramática: um cangaceiro em luta de vida e morte
com um samurai; um casal de índios e seu
desesperado amor antropofágico; um fazendeiro e
sua estranha relação com duas mulheres que se
confundem no passado e no presente; os herdeiros
de uma trágica maldição que começa em
Diamantina, passa pelo Serro, alcança
São João del Rei, transfere-se para Mariana e chega
a Ouro Preto, onde, na atualidade, a ciranda de
amor e morte se conclui.

