

Algumas questões de música e política no Brasil

JOSÉ MIGUEL WISNIK *

É muito difícil falar sobre relações entre música e política quando sabemos que a música não exprime conteúdos diretamente; ela não tem *assunto*, e, *meio* quando vem acompanhada de letra, no caso da canção, o seu sentido está cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, dos timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons. E no entanto, em algum lugar e de algum modo, a música mantém com a política um vínculo operante e nem sempre visível: é que ela atua, pela própria marca do seu gesto, na vida individual e coletiva, enlaçando representações sociais a forças psíquicas. O uso da música, com toda "a sua violenta força dinâmogênica sobre o indivíduo e as multidões", como dizia Mário de Andrade¹, envolve poder, pois os sons passam através da rede das nossas disposições e valores conscientes e convocam reações que poderia- mos talvez chamar de sub e hiperliminares (reações motivadas por associações insidiosamente induzidas, como na propaganda, ou provocadas pela mobilização ostensiva dos seus meios de fascínio, como num ritual religioso ou num *show* de *rock*). Estando muito próxima daquilo que conseguimos experimentar em matéria de felicidade humana, a música é um foco de atrativos que se presta

a variadas utilizações e manipulações. Instrumento de trabalho, habitat do homem-massa, meio metafísico de acesso ao sentido para além do verbal, recurso de fantasia e compensação imaginária, meio ambivalente de dominação e de expressão de resistência, de compulsão repetitiva e de fluxos rebeldes, utópicos, revolucionários, "a música é sempre suspeita", dizia um personagem de Thomas Mann em *A montanha mágica*. Seu papel é decisivo na vida das sociedades primitivas, no cotidiano popular, e o Estado e as religiões não a dispensam. A prática da música pelos grupos sociais mais diversos envolve múltiplos e complexos índices de identidade e de conflito, o que pode fazê-la amada, repelida, endeusada ou proibida. Sendo sempre comprometida, é uma terra-de-ninguém ideológica.

Tradicionalmente, um dos nós da questão política na música esteve na separação, levada a efeito pelos grupos dominantes, entre a música "boa" e a música "má", entre a música considerada elevada e harmoniosa, por um lado, e a música considerada degradante, nociva e "ruídoosa", por outro. Na verdade, isso se deve a que a própria idéia de *harmonia*, que é tão musical, aplique-se desde longa data à esfera social e política, para representar a imagem de uma sociedade cujas tensões e diferenças estejam compostas e resolvidas. Do ponto de vista dominante, a contestação e a diferença aparecem como "ruídos", como cacófonos sociais, como dissonâncias a serem recuperadas segundo um código ideológico do qual muitas vezes a música oficial figura como sendo a demonstração "natural". No Rio de Janeiro do começo do século, para dar um exemplo, uma certa música de concerto, o repertório leve dos saraus, o carnaval elegante e a ópera podiam ser vistos pela gente bem situada como música saudável, enquanto as batucadas dos negros, os teatros de revista, os sambas e a boêmia secreta portavam o estigma do ruído rebaixante, objeto freqüente de repressão policial (veja-se o episódio exemplar do *Triste fim de Polcarpo Quaresma*, em que o pequeno funcionário cheio de boas intenções patidóicas torna-se discriminado por aprender a tocar violão). De fato, na prática musical desses grupos "marginais", na investitura sincopada dos sons, na sua corporalidade diferenciada, despontam os traços, recalçados e atraentes, incisivos e não expressamente articulados, de forças sociais virtualmente subversivas, por menos que uma revolução estivesse no horizonte histórico linear imediato.

* Professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.
¹ Terapêutica musical. In: Andrade, Mário. *Namoros com a medicina*. São Paulo, Martins, 1972, p. 14.

Atualmente, no entanto, esse quadro mudou muito: a industrialização do som através do disco e do rádio, seguida pela incrementação acelerada dos meios de reprodução capazes de colocá-la numa rede de terminais disseminados em toda parte, alterou decisivamente o papel e o lugar social da música. Agora, o capital multinacional não se ocupa em impor a música "elevada" e sublimada (tida quase religiosamente como "superior"), expulsando da república musical as sonoridades divergentes, mas absorve e lança no campo do mercado as mais variadas expressões da música de dança, desde que reguladas por certos padrões de homogeneização, cicladas e recicladas segundo o ritmo da moda. O ruído da repetição musical, funcionando à maneira de um código genético da reprodução social, é silenciador do ruído enquanto dissonância, e tende a cavar um vazio de sentido onde o ouvido não mais escuta, apenas adere ao alçamento automático de um "gosto" especializado (onde um só ouve *rock*, outro só ouve samba, um só ouve os clássicos, outro só música de vanguarda e outro só música ligeira: cada estilo musical uma espécie de redoma, ilha de tranquilidade possível num mundo conturbado). Nem por isso o campo da música de massas é um mar morto; muito ao contrário, por trazer as diversas forças da música, em polimorfias e democráticas mixagens, para o coração do sistema, a indústria cultural contemporânea envolve um equilíbrio de poderes delicado, cujo limite de controle não é muito preciso, ou pelo menos sujeito a movimentos contraditórios ao sabor das pressões históricas.

O que vai acontecer com todas essas forças, comparáveis a um complexo industrial-militar que cerrasse usinas de música ligadas ao inconsciente, está a depender de um imponderável.

Para começar a fazer algumas considerações sobre o lugar da música na cultura brasileira, vou partir de uma anedota que exemplifica bem o caráter político do significante musical. Quando compôs o conhecido samba intitulado *Com que roupa?*, Noel Rosa ouviu de um amigo a observação de uma coincidência que lhe passara despercebida: a melodia do primeiro verso ("Agora vou mudar minha conduta") era igual à melodia do primeiro verso do Hino Nacional:

A go-re vou nu-dar mi-nha con-dú-ta)
Qu-vi-rem do l-pl-rân-ga as mar-gans plá-(citas)

Na melodia do samba, tal como este chegou até nós, a semelhança com o Hino já veio atenuada pelo compositor, através de uma pequena alteração (em vez de começar por um desenho melódico ascendente, como na versão original, a música começa por um tombo descendente). Embora tivesse escapado à atenção do próprio compositor, a semelhança do samba com uma melodia tão emblemática e tão marcada como a do Hino Nacional era um incômodo a ser evitado. No entanto é essa semelhança/diferença que nos permite notar o caráter significativo do som, nesse caso através do ritmo. As duas melodias coincidem, mas eram deslocadas por um fator acentual diferenciado: uma era recortada pelo padrão impositivo do hino e outra pelas síncopas do samba. Se experimentamos cantar a letra de Noel no ritmo do Hino Nacional, e este na cadência do samba *Com que roupa?*, observamos que há um efeito de sentido totalmente alterado. Cantada segundo a figura rítmica do Hino, a frase "Agora vou mudar minha conduta" ganha um acento marcial e corporativo. Não é mais a fala individual e irônica do "cidadão preçário", o sujeito do samba, que afirma entre negações sincopadas a sua disposição irrisória de se afirmar na vida, mas uma espécie de voz coletiva que brada com acentos épicos uma vontade de autotransformação. Vontade de transformação que tem por objeto e cenário de sua operação energética o próprio corpo submetido ao ritmo reticulado, em que os acentos métricos convergem sobre os tempos fortes do compasso de maneira inelutável, como golpes de martelo que disciplinam seu movimento regular de subida e descida "de maneira a extrair dele o seu maior rendimento".

O ritmo do samba e o do hino constituem duas configurações pulsionais diferentes, fazendo-nos lembrar aquilo que os gregos chamavam o *ethos* da música: o seu caráter, um certo padrão de sentido afinado segundo um uso, e que fazia com que algumas melodias fossem guerreiras, outras sensuais, outras relaxantes, e assim por diante. Na teoria musical que nos chegou dos gregos, o *ethos* estaria ligado à melodia musical, embora nada nos impeça de pensar o ritmo como um parâmetro decisivo de definição do caráter de uma música. A frase de Noel Rosa investe-se, por causa do ritmo, de um *ethos* cívico, de um ânimo combativo e marcial,

viril e pretensamente sem sombras, em vez da disposição resvaladivamente mercurial que faz o *ethos* (?) malandro do samba (em que a exposição das intenções vem minada por inflexões, intervalos, subentendidos e o corpo oscila e preenche o vazio das síncopas contrapondo às palavras a presença de uma ação intermitente e não-dita).

Se se cantasse, por sua vez, o Hino Nacional no ritmo do samba *Com que roupa?*, haveria também uma mudança de sentido: junto com suas acentuações típicas, ele perderia o buscado caráter épico em que o "brado retumbante" se abate do alto como um raio, e assumiria um tom seestrosamente idílico e utópico de samba-entredo (gênero que tem sua origem justamente na junção entre a tradição da malandragem e o pastiche do discurso cívico). Nesse momento, a configuração de poder implícita nesse emblema da Nação se veria desmanchada e transformada (razão pela qual o Hino é protegido por lei na sua versão oficial, e tanto mais severamente quanto mais autoritário for o regime, isto é, como símbolo de poder defendido de qualquer outra apropriação).

Se o leitor tiver experimentado esse pequeno exemplo como algo que se passa *no próprio corpo* sem deixar de remeter à ordem dos objetos, isto é, se tiver sentido a disposição rítmica como uma disposição para com o mundo, há de entender aquela afirmação que se faz em *A república* de Platão: não se pode alterar os gêneros musicais sem afetar as mais altas leis políticas. Ou, em outros termos: as pulsões sonoras carregam uma rede de significações políticas, e de modo tão pregnante e tão rente ao próprio corpo dos significantes musicais que na maioria das vezes passam despercebidas. "Deslizando mansamente pelo meio dos costumes e usanças", elas são capazes de atingir as convenções sociais e as constituições, e, conforme os movimentos que insinuam, podem "subverter todas as coisas na ordem pública e na privada".²

A fisionomia musical do Brasil moderno se formou no Rio de Janeiro. Ali é que uma ponta desse enorme substrato de música rural espalhada pelas regiões tomou uma configuração urbana. Transformando as danças binárias európias através das batucadas

² *A república*, 424 c, d, e.

negras, a música popular emergiu para o mercado, isto é, para a nascente indústria do som e para o rádio, fornecendo material para o carnaval urbano em que um caleidoscópio de classes sociais e de raças experimentava a sua mistura num país recentemente saído da escravidão para o "modo de produção de mercadorias". No mesmo momento em que a industrialização mais a imigração produziam em São Paulo o fenômeno moderno da greve operária, no Rio de Janeiro se produzia o samba como expressão de grupos sociais marginalizados que tomavam o espaço da cidade na festa carnavalesca, e que marcavam a sua diferença e o seu desejo de pertinência através da música.

Aparentemente, o *ethos* do samba nos seus começos, nas décadas de 20 e 30, seria algo como um *antíethos*: na malandragem, uma negação da moral do trabalho e da conduta exemplar (efetuada através de uma farsa paródica em que o sujeito simula ironicamente ter todas as perfeitas condições para o exercício da cidadania). Acresce que essa negativa ética vem acompanhada de um elogio da *orgia*, da entrega ao prazer da dança, do sexo e da bebida (tidos desde os gregos como da ordem do *pathos* e não do *ethos*). Mas o "orgulho em ser vadio" (Wilson Batista) corresponde também a uma ética oculta, uma vez que a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão-de-obra desqualificada e flutuante. Embora pareça ausente da música popular, a esfera do trabalho projeta-se dentro dela "como uma poderosa *imagem invertida*". Na música popular dessa época,

a história do trabalho é narrada a contrapelo. O operário é a principal personagem à sombra, ofuscado pela ruidosa e alegre consagração da figura do *malandro*.³

Uma tal contra-ordem tem o seu cacife e o seu aliado na música, na desreescalante afirmação de uma rítmica sincopada a anunciar um corpo que se insinua com jogo de cintura e consegue abrir flancos para a sua presença, irradiando diferença e buscando identidade no quadro da sociedade de classes que se formava.

³ VASCONCELOS, Gilberto & Suzuki Jr., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: Fausto, Boris, dir. *História geral da civilização brasileira*, o Brasil republicano. São Paulo, Difel, 1984, p. 505, t. 3, v. 4.

O Estado Novo explicita as relações entre a música e a política no Brasil de um modo muito significativo. Tomando a exaltação do trabalho, juntamente com o ufanismo nacionalista, como base de sua propaganda, o Estado subvenciona a música como instrumento de pedagogia política e de mobilização de massas, tentando fazê-la portadora de um *ethos* cívico e disciplinador. É durante esse episódio que Villa-Lobos leva adiante o programa de implantação do canto orfeônico nas escolas do País, tomando a atividade coral como um veículo de introjeção do sentimento de autoridade. A malandragem sambística, nesse contexto, aparece como um mal a ser erradicado, como ruído e dissonância destinados a serem resolvidos num acorde coral. Através de um certo alicia-mento indireto, o Departamento de Imprensa e Propaganda incentiva os sambistas a fazerem o elogio do trabalho contra a malandragem. Convide em grande parte fracassado, no entanto, e por uma razão que podemos entender bem. Embora alguns sambas procurem efetivamente assumir um *ethos* cívico no nível das letras, essa intenção é contraditada pelo gesto rítmico, pelas pulsações sincopadas, que, como já vimos, opõem um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista. A tradição da malandragem resiste, de dentro da própria linguagem musical, à redução oficial, produzindo curiosas incongruências de letra e música, e sobrevive certamente intacta ao Estado Novo. Mas de todo modo este deixa marcas fortes na música popular brasileira: é durante os "carnavais de guerra" que as escolas de samba assumem efetivamente nos seus entredos o tom apologetico e grandiloquente que conhecemos, e é nesses anos que Ari Barroso "sinfoniza" o samba, tornando-se uma espécie de Villa-Lobos do gênero⁴.

Na passagem dos anos 40 para os anos 50 é que a música popular no Brasil tomará um aspecto mais abrangente, globalizando o País nas suas regiões e penetrando mais fundo no tecido da vida urbana. Os ritmos nordestinos ganham uma compactação no baiao de Luiz Gonzaga, e Lupicínio Rodrigues revela a face do Sul, mas também participando de um novo intimismo, de um lirismo de massas que se espalha agora por toda parte em boleros, sambas-canções e baladas românticas. Junto com o samba que permanece, e com as marchinhas carnavalescas, abre-se o espectro de repertório da Rádio Nacional, em cujas ondas o imaginário do País viaja.

⁴ Abordei o tema no texto: Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Emio & WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*; música. São Paulo, Brasiliense, 1983.

Vigora a densa corrente de um romantismo de massas disputado em sua multiplicidade: constelações de estrelas brilham no rádio, acenas também pelo frenesi da rivalidade. Dalva de Oliveira, Marlene e Emilinha, Ângela Maria alternam e simultaneizam seus reinados para os quais se amplia e estabiliza o grande público que se entrega ao império da Voz. Absorvendo e trabalhando elementos vindos de vários pontos do País, e devolvendo-os através da emissão radiofônica, o Rio de Janeiro é a capital de uma música nacional, de uma nação musical.

A bossa-nova veio pôr um fim nesse estado de inocência já integrado e ainda pré-"MPB", ela criou a cisão irreparável e fecunda entre dois patamares da música popular: o romantismo de massas que hoje chamamos "brega", e que tem em Roberto Carlos o seu grande rei (embora formado como todos os grandes cantores/compositores de sua geração na escola de João Gilberto), e a música "intelectualizada", marcada por influências literárias e eruditas, de gosto universitário ou estelizado. Foi a bossa-nova que introduziu esse padrão, com harmonias vindas da música erudita (especialmente do impressionismo francês), letras enxutas e construtivistas, timbres pesquisados e influências da canção americana (Cole Porter) e do jazz. Trata-se de uma arte moderna na ironia e na consciência dos processos de construção (o *Desafiado*, o *Samba de uma nota só*), que ressoou nas suas harmonias e na sua batida os sinais de um país capaz de produzir símbolos de validade internacional não-pitorescos: Brasília, o futebol campeão mundial, uma música inventiva e que se tornou depois quase um módulo industrial de som-aeroporto (além de influenciar até hoje a música americana e européia, do jazz ao rock).

A bossa-nova não sustentou muito tempo intatos o intimismo urbano e a contemplação olímpica do País moderno que a caracterizaram, pois as linhas cruzadas daquele momento cultural, em que um projeto populista de aliança de classes em bases nacionais contracenava fortemente com o desenvolvimentismo, levaram a que ela se desdobrasse numa música de tipo regional, rural, baseada na toada e na moda-de-viola, quando não no frevo, no samba e na marcha-rancho. Vandrê, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Gilberto Gil e o próprio Caetano, entre outros, fizeram a mesma passagem, de uma formação bossa-novística para a canção de protesto. Um outro *ethos* despontava nessa canção elaborada e de filiação literária (seus letristas, leitores de Drummond, Cabral, Mário de Andrade): junto com a tematização da justiça social e da reforma

agrária, o despertar de um horizonte histórico-mítico salvacionista em que o futuro e o amanhã continham, numa certeza quase mágica, a promessa da felicidade popular. Essa certeza da boanovos, o anúncio do novo dia, vinculados certamente a antigas tradições órficas que atribuem ao canto o poder de produzir a harmonia e a luz, dependiam, no entanto, de uma visão purista da cultura, em que os elementos musicais fossem tomados como portadores de uma essência nacional contida na música rural. E é essa pretensão à pureza que o movimento tropicalista veio denunciar, fazendo um corte da cultura brasileira em que ela aparece como foco de choques entre o artesanal e o industrial, o acústico e o elétrico, o urbano, o rural e o suburbano, o brasileiro e o estrangeiro, a arte e a mercadoria.

Na *cangaço de protesto* a história aparece como uma linha a ser seguida por um sujeito pleno de sua convicção (ou então que busca acertar-se com ela), que se move em conjunto com uma coletividade histórica para vencer obstáculos, visando atingir aquele fim que desponta teleologicamente no horizonte temporal. Esse sujeito, que busca manter "a história na mão" como quem detém as rédeas de um cavalo, aparece tanto no *Caminhando (Pra não dizer que não falei de flores)*, de Geraldo Vandré, como no *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, ou na cabralina e alegoricamente exemplar *A estrada e o violino*, de Sidney Miller. Na representação tropicalista, por outro lado, a história aparece como lugar de deslocamentos sem linearidade e sem teleologia, lugar de uma simultaneidade complexa em que o sujeito não se vê como portador de verdades ("nada no bolso ou nas mãos"), nem distingue uma trilha; ela é o campo no qual os conteúdos recalçados de uma cultura colonizada saltam à vista em sua simultaneidade desvelada. Assim, o tropicalismo

devolve a MPB universalista, herdeira da bossa-nova, ao seu meio real, a "geleia geral brasileira", foco de culturas [...] No fermento de crise que espalha ao vento, o tropicalismo capta a vertiginosa espiral descendente do impasse institucional que levaria ao AI-5.

Certamente, essas representações opostas de uma história que se tornava cada vez mais urgente gerou uma forte guerra de

interpretações, que teve como palco os festivais de 67 e 68, e que era muito mais profunda do que a mera oposição entre os emblemas dessas representações: a viola serrença e a guitarra elétrica. Esses instrumentos eram os índices, os portadores do *ethos* (e do *pathos*) de uma visão épico-dramática e nacional-popular da história e do Brasil, por um lado, e de uma visão paródico-carnavalesca, mesmo que trágica, do Brasil no mundo, por outro lado. O trauma histórico que interrompe esse confronto (o AI-5) de certo modo paralisou o dinamismo da questão, e flagrou-a em negativo; o confronto entre essas duas perspectivas de leitura do Brasil, a do *ethos épico* e a do *pathos* carnavalesco, imobilizou-se em discussões que voltam sempre sobre a mesma tecla, geralmente através de um tópico que a meu ver mascara e dificulta a discussão: o do nacionalismo ou não-nacionalismo.

De certo modo, esse processo todo da década de 60 acenou o lugar original que a música popular vinha ocupando no Brasil, pela sua pertinência simultânea e contraditória a vários sistemas culturais. Meio e mensagem do Brasil, pela tessitura densa de suas ramificações e pela sua penetração social, a canção popular soeleta em seu próprio corpo as linhas da cultura, numa, rede complexa que envolve a tradição rural e a vanguarda, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, o artesanal e a indústria. Originária da cultura popular não-letrada em seu substrato rural, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; deixando-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem filia-se a seus padrões de filtragem, obedecendo ao ritmo da permanente aparição/desaparição do mercado, por um lado, e ao da circularidade envolvente do canto, por outro; reproduzindo-se dentro do contexto da indústria cultural, tensiona muitas vezes as regras da estandarização e da redundância mercadológica. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora deixe-se permear por eles.

Atravessou os períodos mais obscuros dos anos 70 com grande força, opondo à repressão uma poética da afirmação da vida pela assunção do corpo pleno, extraindo a sua força política do Eros dançante e da beleza do canto. Hoje, o seu destino, como o nosso, é uma grande pergunta.

⁵ Wisnik, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: —. Carvalho Elisabeth et alii. *Anos 70 / música popular*. Rio de Janeiro, Europa, 1979-80, p. 16.

do café que já vinha em grossas ondas do coador lá na cozinha, eu não disse nada, sequer lhei virei o rosto, continuei alisando o BINGO, meu vira-lata, e fui pensando que o primeiro cigarro da manhã, aquele que eu acenderia dali a pouco depois do café, era, sem a menor sombra de dúvida, uma das sete maravilhas.

O ESPORRO

O sol já estava querendo fazer coisas em cima da cerração, e isso era fácil de ver, era só olhar pra carne porosa e fria da massa que cobria a granja e notar que um brilho pulverizado estava tentando entrar nela, e eu me lembrei que a dona Mariana, de olhos baixos mas contente com seu jeito de falar,

tinha dito minutos antes que "o calor de ontem foi só um aperitivo", e eu sentado ali no terrago via bem o que estava se passando, e percorria com os olhos as árvores e os arbustos do terreno, sem esquecer as coisas menores do meu jardim, e era largado nessa quieta ocupação que sentia os pulmões me agradecerem os dedos cada vez que o cigarro subia à boca, e ela onde estava eu sentia que me olhava e fumava como eu, só que punha nisso uma ponta de ansiedade, certamente me questionando com a rebarba dos trejeitos, mas eu nem estava ligando pra isso, queria era o silêncio, pois estava gostando de demorar os olhos nas amorciras de folhas novas, se destacando da paisagem pela impetinência do seu verde (bonito toda vida!), mas meus olhos de repente foram conduzidos, e essas coisas quando acontecem a gente nunca sabe bem qual o demônio, e, apesar da neblina, eis o que vejo: um rombo na minha cerca-viva, ai de mim, amasso e queimo o dedo no cinzeiro, ela não entendendo me perguntou "o que foi?", mas eu sem responder me joguei aos tropeços escada abaixo (o Bingo, já no pátio, me aguardava eletrizado), e ela atrás de mim quase gritando

"mas o que foi?", e a dona Mariana corrida da cozinha pelo estardalhaço, esbugalhando as lentes grossas, embatucando no alto da escada, pano e panela nas mãos, mas eu nem via nada, deixei as duas pra trás e desbalei feito louco, e assim que cheguei perto não agüentei "malditas saúvas filhas-da-puta", e pondo mais força tornei a gritar "filhas-da-puta, filhas-da-puta", vendo uns bons palmos de cerca drasticamente rapelados, vendo uns bons palmos de chão forrados de pequenas folhas, é preciso ter sangue de chacareiro pra saber o que é isso, eu estava uma vara vendo o estrago, eu estava puto com aquele rombo, e só pensando que o ligustro não devia ser assim essa papa-fina, tanta trabalhadeira pra que as saúvas metessem vira-e-mexe a fuça, e foi numa rajada que me lancei armado no terreno ao lado, campeando logo a pista que me conduziu ao formigueiro, seguindo a trilha camuflada ao pé do capim alto, eu que haveria àquela hora de surpreendê-las enfuradas, tão ativas noite afora com o corte e com a coleta, e tremendo, e espumando, eu sem demora descubro, e de balde já na mão deito uma dose dupla de veneno em cada olheiro, c'uma gana que só eu é que sei o

que é porque só eu é que sei o que sinto, puto com essas formigas tão ordeiras, puto com sua exemplar eficiência, puto com essa organização de merda que deixava as pragas de lado e me consumia o ligustro da cerca-viva, daí que propiciei a clas a mais gorda bebedeira, encharcando suas pancas subterâneas com farto caldo de formicida, cuidando de não deixar ali qualquer sobra de vida, tapando de fecho, na prensa do calcanhar, a boca de cada olheiro, e eu já vinha voltando daquele terreno baldio, largando ainda vigorrosas fagulhas pelo caminho, quando notei que ela e a dona Mariana, nessa altura, estavam de conversinha ali no pátio que fica entre a casa e o gramado, a bundinha dela recostada no pára-lama do carro, a claridade do dia lhe devolvendo com rapidez a desevoltura de femezinha emancipada, o vestido duma simplicidade seleta, a bolsa pendurada no ombro caindo até as ancas, um cigarro entre os dedos, e tagarelando tão democraticamente com gente do povo, que era por sinal uma das suas ornamentações prediletas, justamente ela que nunca dava o ar da sua graça nas áreas de serviço lá da casa, se fazendo arender por mim fosse na

camã ou pela caseira no terraço, deixando o café só a meu cargo na falta da dona Mariana, eu só sei que de cara enfezada, e sem olhar pro lado delas, entrei curvado pela porta do quartinho de ferramentas ali mesmo embaixo da escada, larguei lá os apetrechos que tinha carregado pra dar cabo das cortadeiras, mas, providente, aproveitei a provisão das prateleiras pra me abastecer de outros venenos, além de eu mesmo, na rusticidade daquele camarim, entre pincéis, carvão e restos de tinta, me embriagar às escondidas num galão de ácido, preocupado que estava em maqui-lar por dentro as minhas vísceras, sabendo de antemão que não ia nisso nada de superfluo, eu só sei que quando saí de novo ali pro pátio as duas já não conversavam mais, uma e outra, embora lado a lado, se encontravam habilmente separadas, ela não só tinha forjado na caseira uma platéia, mas me aguardava também c'um arzinho sensacional que era de esbofeteá-la assim de cara, e como se isso não bastasse ela ainda por cima foi me dizendo "não é pra tanto, mocinho que usa a razão", e eu confesso que essa me pegou em cheio na cancla, aquele "mocinho" foi de lasciar, inda mais do jeito que foi dito,

tinha na observação de resto a mesma composta displicência que ela punha em tudo, qualquer coisa assim, no caso, que beirava o distanciamento, como se isso devesse necessariamente fundamentar a sensatez do comentário, e isso só serviu pra me deixar mais puto, "pronto" eu disse aqui comigo como se dissesse "é agora", eu que ficando no entrave do "mocinho" podia perfeitamente lhe dizer "fui mais manipulado pelo tempo" (se bem que ela não fosse lá entender que vantagem eu tirava disso), passando-lhe também um sabão pelo uso, enfadonho no fundo, da ironia maldosa, não que eu cultivasse um gosto raivoso pelo verbo carrancudo, puxando aí pro trágico, não era isso e nem o seu contrário, mas a ela, que via naquela prática um alto exercício da inteligência, viria bem a calhar se eu então sisudo lhe lembrasse que não dava qualquer mistura ironia e sólida envergadura, e muitas outras coisas eu poderia contrapor ainda à sua glosa, pois era fácil de ver, entre escancaradas e encobertas, a reprimenda múltipla que trazia, fosse pela minha extremada dedicação a bichos e plantas, mas a reprimenda, porventura mais queixosa, por eu não atuar na cama

com igual temperatura (quero dizer, com a mesma ardência que empreguei no extermínio das formigas), sem contar que ela, de olho no sangue do termômetro, se metera a regular também o mercúrio da racionalidade, sem suspeitar que minha razão naquele momento trabalhava a todo vapor, suspeitando menos ainda que a razão jamais é fria e sem paixão, só pensando o contrário quem não alcança na reflexão o miolo propulsor, pra ver isso é preciso ser realmente penetrante, não que ela não fosse inteligente, sem dúvida que era, mas não o bastante, só o suficiente, e eu poderia atrevido largar às soltas o raciocínio, espremendo até ao bagaço o grão do seu sarcasmo, mas eu não falei nada, não disse um isto, tranquei minha palavra, ela não teve o bastante, só o suficiente, eu pensava, por isso já estava lubrificando a língua viperina entorpecida a noite inteira no acconchego dos meus pés e etcétera, eu só sei que continuei de cabeça baixa mas avançando, as coisas aqui dentro se triturando, e eu tinha, e isso era fácil de ver, a dona Mariana primeiro, mas estava na cara que não era a dona Mariana, nem era ela, não era ninguém em particular pra ser mais claro ainda, mas mes-

mo assim eu perguntei "onde está o seu Antônio?" e perguntei isso pra caseira dum jeito mais ou menos equilibrado e de quem quase, mas só quase, está se dominando, mas também não tinha a menor importância se não fosse bem assim, meu estômago era ele mesmo uma panela e eu estava co'as formigas me subindo pela garganta, sem falar que eu já puxava ali pro palco quem estivesse a meu alcance, pois não seria ao gosto dela, mas, sui generis, eu haveria de dar um espetáculo sem platéia, daí que fui intimando duramente a dona Mariana, a quem, de novo embatucada, tornei a perguntar "onde está o seu Antônio?", forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava minha máscara, combinando estreitamente essas duas ferramentas, o alicate e o pé-de-cabra pra lhe arrancar uma palavra, não que eu fosse exigir do seu marido o resgate daquele rombo, não que ele pudesse responder pela sanha das formigas, mas — atrelado à cólera — eu cavalo só precisava naquele instante dum tiro de partida, era uma resposta, era só de uma resposta que eu precisava, me bastando da caseira qualquer chavão do dia-a-dia "O Tonho foi pertinho ali embaixo mas volta logo".

ou, mais cuidadosa, a dona Mariana podia inclusive justificar "ele saiu cedinho pra pegar o leite lá na venda e já deve bem de estar chegando" e ela ainda, numa das suas tiradas, podia até dizer dum jeito asceta "o Tonho tava numa das panelas e deve de estar agora estrebuchando co'as saúvas" e nem que ela tivesse de dizer, c'uma ponta de razão aliás, que de nada adiantava o marido estar ou não ali, me explicando (novidade!) que as cortadeiras trabalhavam em geral no escuro da noite, o que não importava na verdade é o que ela fosse lá contar, e isso só mesmo um tolo é que não via, fosse resposta ciosa ou arredia, eu só sei que bastou a dona Mariana abrir a boca pr'eu desembestar "eu já disse que o horário aqui é das seis às quatro, depois disso eu não quero ver a senhora na casa, nem ele na minha frente, mas dentro desse horário eu não admito, a senhora está entendendo? e a senhora deve dizer isso ao seu marido, a senhora está me ouvindo?" e o meu berro tinha força, ainda que de submissão só tivesse mesmo a vibração (o que não é pouco), e foi tanta a repercussão que a dona Mariana não sabia o que fazer, se chamar o marido pra que cumprisse o que eu