

Sobre Graciliano Ramos y mi propio trabajo creativo

Ronaldo Correia de Brito

Cuando *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, fue publicado en 1938, la técnica del escritor había llegado al máximo personal, en cuatro novelas diferentes en los temas y en la construcción, aunque mantenían el mismo estilo, «la misma actitud filosófica ante el Hombre, materia prima de la ficción», como observó Wilson Martins. Graciliano se deshace gradualmente de la carga de subjetivismo y angustia que lo caracterizan, hasta que en *Vidas Secas*, que más parece un libro de crónicas o de cuentos, alcanza un alto grado de serenidad en el estudio psicológico de los personajes: de Fabiano, de Señá Victoria, de los niños, de la perra Baleia y del soldado Amarillo. El paisaje del interior, cuando se describe, es apenas para realzarlos. Sólo acentúa el pesimismo del autor en relación al mundo; resalta el silencio de las personas, que desaprenderán los modos de hablar. Las barreras de Fabiano, cuestionando la necesidad del habla, recriminándose cuando comete excesos, son sólo los interrogantes de Graciliano en torno a la propia escritura, obcecado por la depuración, convencido de que el escritor lucha menos con las ideas que con las palabras. Y que apenas por miedo a ellas puede liberarse del sufrimiento de la palabra, hundiéndose en el olvido a la hora de escribir.

Asumidamente contrario a los resultados de la semana de Arte Moderno, realizada en la ciudad de San Pablo en 1922, Graciliano pensaba que los vanguardistas brasileños confundían el ambiente literario del país con la Academia y trazaban líneas divisorias, pero arbitrarias, ente lo bueno y lo malo, queriendo destruir todo lo que fuera producido antes de 1922, condenando por ignorancia o mala fe muchas cosas que merecían ser salvadas. La reacción al

acontecimiento paulista llegaría del Nordeste del Brasil, cuatro años después. Un manifiesto escrito y leído por Gilberto Freyre, en un congreso realizado en la ciudad de Recife, proponía una ampliación de la modernidad brasileña, incorporando a ella nuestra cultura tradicionalista y regionalista.

El regionalismo proclamado por Freyre, en reacción a los vanguardistas, contribuye a polemizar la escena literaria del país, anticipa la novela moderna de los treinta, proyecta a los escritores nordestinos, pero también agrava la línea divisora entre las distintas regiones, principalmente entre el Nordeste y el Sudeste. El término «regionalista», acuñado para referirse a un movimiento y a una producción de un determinado periodo, gana, con el pasar de los años, una connotación peyorativa, siendo usado con la intención de disminuir el valor de una obra que tuviese particularidades geográficas. Regionalista pasa a significar, sobre todo, el arte producido fuera del eje San Pablo y Río de Janeiro.

Estos *apartheids* siempre existieron en distintas épocas y lugares del mundo. Algunos intelectuales conservadores de los Estados Unidos, por ejemplo, no consideraban como escritor americano a Isaac Bashevis Singer, un judío polaco emigrado a los treinta y tres años y que siempre escribió en la lengua materna, el yídish. Se preguntaban por qué él escribía sobre ladrones judíos y prostitutas judías. La respuesta era: «¿Quiéren que yo escriba sobre ladrones españoles y prostitutas españolas? Yo escribo sobre los ladrones y las prostitutas que conozco». De la generación de hijos y nietos de judíos que llegaron a América hasta la década del cincuenta del siglo pasado, Saul Bellow, canadiense de padres rusos criado en Chicago, resolvió la cuestión de la no pertenencia y de la asimilación en la primera frase de su novela *Las aventuras de Augie March*, de 1953, cuando su personaje afirma: «Soy americano, nacido en Chicago –Chicago, esa ciudad sombría–, y hago las cosas de la manera que aprendí solo a hacerlas, estilo libre». Ya no es más un judío influido por Kafka –que se encontraba sin raíces– quien escribe, sino un americano afirmando su lugar de americano, rompiendo con la dictadura claustrofóbica del gueto. William Faulkner sufriría la misma discriminación geográfica por ser del Mississippi. Federico García Lorca interpretó la elección del título *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel y Salvador Dalí, como un insulto. Los dos

artistas habían roto relaciones con Lorca, a causa de sus elecciones estéticas, en la que resaltaba el apego a la cultura andaluza.

Hay quien se refiere al uso de Graciliano Ramos de una media docena de vocablos propios del Nordeste brasileño –que no podrían ser otros, pues falsificarían *Vidas Secas*–, para fechar la novela o clasificarla como regionalista, en la tentativa de disminuir su grandeza. Siendo uno de los escritores modernos que mejor manejaron nuestro idioma, convencido de que no hay talento que resista la ignorancia de la lengua, dejó un ejemplo de lucha y amor por la palabra, la escritura como un difícil ejercicio de construcción en medio del silencio. Se preocupó por el estilo, pero no inventó un idioma, como Guimarães Rosa. Sin forzar las comparaciones, pues creo que los movimientos literarios surgen como sintonías de un tiempo en varios espacios del mundo, por afinidades estéticas, filosóficas y otros intereses, reconozco en las obras de Graciliano Ramos y del francés Albert Camus, un trazo que los aproxima. Esa analogía sorprendente o evidente fue señalada por Lourival Holanda en su libro *Bajo el signo del silencio*. Ahí afirma: «No cabe deducir influencias: el contacto de Camus con Brasil fue mínimo y tardío; Graciliano era ya maduro cuando conoce a Camus.» No obstante, ambos captan las ondas de su tiempo, escriben obras en las que reverbera lo social, y anticipan cambios en el espíritu literario.

Los escritores nacidos en el Nordeste de Brasil que optaron por continuar viviendo en sus ciudades de origen, se volvieron más vulnerables a las cuestiones de enfrentamientos sugeridos por el regionalismo y por la estética neorrealista de los treinta, condición agravada por la distancia del centro de producción, distribución y divulgación de libros, situado en el Sudeste. Los cánones y la estética de los novelistas que habían dado un nuevo rumbo a la literatura brasileña durante algunas décadas –Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos–, necesitaban ser discutidos y abandonados, ya que Brasil, como el resto del mundo, se transformó desde el final de la Segunda Guerra, y el mundo rural del que hablaban esos escritores dejó de existir, convertido en ruinas o periferia de las ciudades. *Gran Sertón* de Guimarães Rosa, publicado en 1956, es pura imaginación, o inventario de un universo que parecerá tan extraño a la posmodernidad como el *Don Quijote* de Cervantes.

Tal vez para no conocer la frustración de no ser leído o de ser mal leído, tardé mucho en publicar. En los años dedicados a estudio y al ejercicio de la medicina, como supervivencia emocional y financiera, yo conseguía tiempo para la lectura y la escritura con extremo sacrificio, un tiempo de escritor robado al tiempo del médico. Escribía teatro y cuentos y hasta me aventuré con el cine. Algunas piezas fueron representadas y los cuentos archivados, reescritos obsesivamente y nuevamente guardados. Aunque escribía desde los veinte años, la primera colección de cuentos –*Las noches y los días*–, fue publicada cuando yo ya tenía cuarenta y siete años, en una edición de pequeña tirada, por una editora de Recife, sin ninguna presencia en el resto del Brasil. En un país en el que pocos consiguen vivir como escritor, necesitando de otros empleos para mantenerse, las dificultades del mercado editorial hacen difícil de asumir esta profesión. Ser médico representó una opción de supervivencia para un gran número de artistas, en diversas épocas.

Trabajo con la memoria inventada, aunque recuerde los acontecimientos con una precisión espantosa. La memoria funciona como un guión donde inserto fragmentos de lo que elaboro. Salustio decía de los mitos: «Esas cosas no sucedieron nunca, pero siempre existirán». Transito por ese universo de lo imaginario y lo real. Muchas veces, al terminar un texto, reconozco a personas y acontecimientos, pero al leerlo con atención veo que es muy distinto de la realidad. Que mi ingenio adjuntó elementos nuevos a los que la memoria guardaba y se trataba, finalmente, de pura invención. La providencial lectura de mis cuentos por un profesor y crítico de la Universidad de San pablo, David Arrigucci Jr, me llevó al mercado de las publicaciones. Fui presentado al editor y también profesor de literatura Augusto Massi, que publicó dos libros de cuentos en la editorial Cosas&Naify: *Faca* y *Livro dos Homens*, y una novela juvenil, *O pavão misterioso*.

Le preguntaron a Federico Fellini cómo se hizo cineasta. El contó que trabajaba como asistente de Roberto Rossellini y que un día en el que éste faltó, tuvo que sustituirlo. Tomó el megáfono, comenzó a gritar y dar órdenes y a correr de un lado a otro. Conmigo pasó algo parecido. Escribía desde joven, algunas personas descubrieron lo que guardaba, quisieron publicarlo y me transformé en escritor.

No me consideraba capaz de escribir una novela, porque tengo la respiración de un cuentista. Pero sufría por no conseguir profundizar en discusiones que me interesaban, debido al pequeño espacio que la narrativa corta me imponía. Algunos cuentos se extendían bastante y ya no eran cuentos, ni novelas ni narraciones. Me quedaba años seguido trabajando en ellos, siempre cortando, disminuyendo, hasta alcanzar la tensión y exactitud que ellos me demandaban. «Eufrásia Meneses», cuento publicado en el *Livro dos Homens*, posee un tamaño insignificante comparado al número de páginas que llegué a escribir. Al publicarlo, treinta años después del primer esbozo, se había transformado casi en un haiku. Con este perfil obsesivo de exactitud, una novela me parecía impensable, porque en ella cabe todo y yo prefiero siempre el minimalismo. Un día me senté delante del ordenador y tracé un esbozo de lo que llegaría a ser *Galiléia*, novela editada por Marcelo Ferroni, de Alfaguara.

Admiro a los escritores que hablan de las alegrías y facilidades en la escritura, porque yo siento mucha dificultad en escribir, una alta carga de tensión y angustia. Sufro por encontrar las palabras exactas, para encajarlas en el lugar adecuado de la frase, sin efectos pirotécnicos. Me gusta jugar con los verbos, despertar al lector con los tropiezos que los cambios de los tiempos verbales provocan. De vez en cuando me animo con algún resultado alcanzado, aunque esto es bien raro. Construyo mis textos en una permanente alternancia entre lo mítico y lo real, un juego en el que presente, pasado y futuro se confunden. Pero no creo historias de realismo mágico, aunque aprecie al mexicano Juan Rulfo. Busco convencer al lector de que lo mítico y lo real son una misma cosa.

Cuando dejé el Sertão dos Inhamuns, donde nací, me fui a vivir a Crato, la segunda mayor ciudad de Ceará. Allí mi padre me llevó al cine. Me volví un asiduo de las salas de proyecciones, deslumbrado, como la Cecilia de *La rosa púrpura del cairo*, de Woody Allen. Veía películas todos los días, las buenas y las pésimas. Memorizaba escenas, prestaba atención a los cortes, a la música, a los encuadramientos. Descubrí que toda película o libro, por mala que sea, siempre nos enseña algo. Cuando vi *El Evangelio según san Mateo*, sin haber oído nunca hablar de Pasolini, entré en estado de gracia, tocado por la osadía del director. En

contrapartida, una noche desmontaron las máquinas y suspendieron la proyección de *La China*, de Godard, porque la platea prefirió quedarse en el zaguán del cine, mirando una lluvia torrencial, de pie y sin poder volver a casa, en vez de asistir a la película. Me impregné de cine y de literatura como si fuesen un mismo lenguaje. En lo que escribo, mezclo teatro, cuento, novela, cine, según me place. Mi último libro de cuentos, *Retratos inmorales*, publicado por Alfaguara, es buena prueba de esto.

Tengo interlocutores músicos, coreógrafos, artistas plásticos y poetas. Romper el vicio de la soledad propia del escritor creando en interlocución con otros artistas, es un privilegio. Mis piezas teatrales que más han sido puestas en escena fueron escritas con Assis Lima, un amigo desde la adolescencia, y musicadas por Antonio Madureira. Ellas son: *Baile do Menino Deus*, *Bandeira de São João* y *Arlequim de Carnaval*, editadas por la editorial Obejetiva y grabadas por el sello Eldorado.

Intento proteger mi tiempo con celo. Cierta vez anoté lo siguiente en una crónica: Todos los oficios son sagrados y el escritor no es más que un panadero, un carpintero o un pintor de paredes. No prefiero el músico al pescador, como Dios prefirió a Abel que pastoreaba ovejas en vez de a Caín, que cultivaba la tierra. «El sabio todo realiza, y nada considera suyo. Todo lo hace, y no se apega a su obra», escribió La Tsé. Tal vez por creer en esto haya dejado los originales del *Tao Te King* en las manos de un desconocido guardia de frontera, sin importarle el destino que tendría. El guardia no era un editor famoso, no programó el lanzamiento, no trazó planes con los medios, no inscribió el libro en concursos literarios. Pero esto es una leyenda y no existen guardias de frontera como los antiguos. El artista busca los medios de comunicación entre el acto solitario de la creación y el mundo que lo ignora ©

Traducción: Juan Malpartida

Sobre Graciliano Ramos e men próprio trabalho criativo

Ronaldo Correia de Brito

Quando *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, foi publicado em 1938, a técnica do escritor chegara ao máximo de pessoal, em quatro romances diferentes nos temas e na construção, mas que mantinham o mesmo estilo, «a mesma atitude filosófica perante o Homem, matéria prima da ficção», como observou Wilson Martins. Graciliano se desfaz gradualmente da carga de subjetivismo e angústia que o caracterizam, até que em *Vidas Secas*, que mais parece um livro de crônicas ou contos, alcança um alto grau de serenidade no estudo psicológico dos personagens: de Fabiano, de Sinhá Vitória, dos meninos, da cachorra Baleia e do Soldado Amarelo. A paisagem sertaneja, quando descrita, é apenas para realçá-los. Ela só agrava o pessimismo do autor em relação ao mundo; acentua o silêncio das pessoas, que desaprenderam os modos de falar. Os entraves de Fabiano, questionando a necessidade da fala, recriminando-se quando comete excessos, nada mais são que os questionamentos de Graciliano em torno da própria escrita, obcecado pela depuração, convencido de que o escritor luta menos com idéias do que com palavras. E que apenas por meio delas pode livrar-se do sofrimento da memória, mergulhando no esquecimento ao escrever.

Assumidamente avesso aos resultados da Semana de Arte Moderna realizada na cidade de São Paulo, em 1922, Graciliano achava que os modernistas brasileiros confundiam o ambiente literário do país com a Academia e traçavam linhas divisórias, mas arbitrárias, entre o bom e o mau, querendo destruir tudo o que fora produzido antes de 1922, condenando por ignorância ou má fé muita coisa que merecia ser salva. A reação ao evento paulista

viria do Nordeste do Brasil, quatro anos depois. Um manifesto escrito e lido por Gilberto Freyre, num congresso realizado na cidade do Recife, propunha a ampliação da modernidade brasileira, incorporando a ela nossa cultura tradicionalista e regionalista.

O regionalismo proclamado por Freyre, em reação aos modernistas, ajuda a polemizar a cena literária do país, antecipa o Romance Moderno de 30, projeta os escritores nordestinos, mas também agrava a linha divisória entre as várias regiões, principalmente entre o Nordeste e o Sudeste. O termo «regionalista», cunhado para referir-se a um movimento e à produção de um determinado período, ganha, com o passar dos anos, uma conotação pejorativa, sendo usado na intenção de diminuir o valor de uma obra que tivesse particularidades geográficas. Regionalista passa a significar, sobretudo, a arte produzida fora do eixo São Paulo e Rio de Janeiro.

Esses apartheids sempre existiram em diversas épocas e lugares do mundo. Alguns intelectuais conservadores dos Estados Unidos, por exemplo, não consideravam como escritor americano Isaac Bashevis Singer, um judeu polonês imigrado com 33 anos e que sempre escreveu na língua materna, o iídiche. Perguntavam por que ele escrevia sobre ladrões judeus e prostitutas judias. A resposta era: «Querem que eu escreva sobre ladrões espanhóis e prostitutas espanholas? Eu escrevo sobre os ladrões e as prostitutas que conheço». Da geração de filhos e netos de judeus que chegaram à América até a década de 50 do século passado, Saul Bellow, canadense de pais russos criado em Chicago, resolveu a questão do não pertencimento e da assimilação já na primeira frase do seu romance *As Aventuras de Augie March*, de 1953, quando seu personagem afirma: «Sou americano, nascido em Chicago –Chicago, aquela cidade sombria–, e faço as coisas do jeito que aprendi sozinho a fazer, estilo livre». Não é mais um judeu influenciado por Kafka –que se achava sem raízes– quem escreve, porém um americano afirmando seu lugar de americano, rompendo com a ditadura claustrofóbica do gueto. William Faulkner sofreria a mesma discriminação geográfica por ser do Mississipi. Federico Garcia Lorca interpretou a escolha do título *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí como um insulto. Os dois artistas haviam rompido relações com Lorca, por conta de

suas escolhas estéticas, em que sobressaía o apego à cultura andaluza.

Há quem se refira ao uso que Graciliano faz de uma meia dúzia de vocábulos próprios do Nordeste brasileiro – que não poderiam ser outros, pois falsificariam *Vidas Secas* –, para datar o romance ou classificá-lo como regionalista, na tentativa de diminuir sua grandeza. Sendo um dos escritores modernos que melhor maneja-ram o nosso idioma, convencido de que não há talento que resista à ignorância da língua, deixou o exemplo de luta e querência pela palavra, a escrita como um difícil exercício de construção em meio ao silêncio. Preocupou-se com o estilo, mas não inventou um idioma, como Guimarães Rosa. Sem forçar comparações, pois acredito que os movimentos literários surgem como sintonias de um tempo em vários espaços do mundo, por afinidades estéticas, filosóficas e outros interesses, reconheço nas obras de Graciliano e do francês Albert Camus um traçado que os aproxima. Essa analogia surpreendente ou evidente foi registrada por Lourival Holanda no seu livro *Sob o Signo do Silêncio*. Ele escreve: «Não cabe inquirir influências: o contato de Camus com o Brasil foi mínimo e tardio; Graciliano é já maduro quando conhece Camus». No entanto, ambos captam as ondas de seu tempo, escrevem obras em que reverbera o social, e antecipam mudanças no espírito literário.

Os escritores nascidos no Nordeste do Brasil e que optaram por continuar morando em suas cidades de origem, tornaram-se mais vulneráveis às questões e enfrentamentos sugeridos pelo regionalismo e pela estética neo-realista de 30, condição agravada pela distância do centro de produção, distribuição e divulgação de livros, situado no Sudeste. Os cânones e a estética dos romancistas que haviam dado um novo rumo à literatura brasileira durante algumas décadas – Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos –, precisaram ser discutidos e abandonados, pois o Brasil, como o restante do mundo, se transformara desde o fim da Segunda Guerra e o mundo rural de que esses escritores falavam deixara de existir, virando ruínas ou periferia de cidades. O *Grande Sertão* de Guimarães Rosa, publicado em 1956, é pura imaginação, o inventário de um universo que parecerá tão estranho à pós-modernidade como o *Dom Quixote* de Cervantes.

Talvez para não conhecer a frustração de não ser lido ou de ser mal lido, demorei muito a publicar. Nos anos dedicados ao estudo e ao exercício da medicina, como sobrevivência emocional e financeira, eu conseguia tempo para as leituras e a escrita com extremo sacrifício, um tempo de escritor roubado ao tempo de médico. Escrevia teatro e contos e até me aventurei no cinema. Algumas peças eram encenadas e os contos engavetados, reescritos obsessivamente e novamente guardados. Embora escrevesse desde os vinte anos, a primeira coletânea de contos –*As noites e os dias*– foi publicada quando eu já tinha quarenta e sete anos, uma edição de pequena tiragem, por uma editora do Recife, sem nenhuma penetração no restante do Brasil. Num país em que poucos conseguem viver como escritor, precisando de outros empregos para manter-se, as intranqüilidades face o mercado editorial tornam bastante difícil assumir essa profissão. Ser médico representou uma opção de sobrevivência para um grande número de artistas, em várias épocas.

Trabalho com a memória inventada, embora relembre os acontecimentos com uma precisão espantosa. A memória funciona como um roteiro em que enxerto pedaços do que elaboro. Salústio dizia sobre os mitos: «Essas coisas não aconteceram nunca, mas sempre existiram». Transito por esse universo de imaginário e real. Muitas vezes, ao concluir um texto, reconheço pessoas e acontecimentos, mas ao lê-lo com atenção vejo que é bem diferente da realidade, que o meu engenho adicionou elementos novos ao que a memória guardava e se trata no fim de pura invenção. A providencial leitura dos meus contos por um professor e crítico da Universidade de São Paulo, Davi Arrigucci Jr. , trouxe-me para o mercado das publicações. Fui apresentado ao editor e também professor de literatura Augusto Massi, que publicou dois livros de contos pela Cosac&Naify – *Faca e Livro dos Homens* – e uma novela juvenil– *O pavão misterioso*.

Perguntaram a Federico Fellini como se tornara cineasta. Ele disse que trabalhava como assistente de Roberto Rossellini e que num dia em que este faltou, teve de substituí-lo. Apanhou o megafone, começou a gritar, a dar ordens e a correr de um lado para o outro. Comigo aconteceu algo parecido. Escrevia desde jovem, as pessoas descobriram os meus guardados, quiseram publicá-los e me transformei em escritor.

Não me considerava capaz de escrever um romance, pois tenho a respiração de um contista. Mas sofria por não conseguir aprofundar discussões que me interessavam, devido ao pequeno espaço que a narrativa curta me impunha. Alguns contos se estendiam bastante e já não eram contos, nem novela e nem romance. Ficava anos seguidos trabalhando neles, sempre cortando, diminuindo, até alcançar a tensão e a exatidão que eles me pediam. *Eufrásia Meneses*, conto publicado em *Livro dos Homens*, possui um tamanho insignificante comparado ao número de páginas que cheguei a escrever. Ao publicá-lo, trinta anos depois dos primeiros esboços, ele se transformara quase num haicai. Com esse perfil obsessivo de exatidão, um romance me parecia incogitável, porque nele cabe tudo e eu prefiro sempre o minimalismo. Um dia sentei-me diante do computador e tracei um arcabouço do que viria a ser *Galiléia*, romance editado por Marcelo Ferroni, da Alfaguara.

Admiro os escritores que falam das alegrias e facilidades em escrever, pois sinto muita dificuldade nisso, uma alta carga de tensão e angústia. Sofro para encontrar as palavras exatas, para encaixá-las no lugar certo da frase, sem efeitos pirotécnicos. Gosto de brincar com os verbos, despertar o leitor com os tropeços que as mudanças dos tempos verbais provocam. Vez por outra me animo com algum resultado alcançado, porém isso é bem raro. Construo os meus textos numa permanente alternância entre o mítico e o real, um jogo em que o presente, o passado e o futuro se confundem. Mas não crio histórias de realismo mágico, embora aprecie o mexicano Juan Rulfo. Busco convencer o leitor de que o mítico e o real são a mesma coisa.

Quando deixei o Sertão dos Inhamuns, onde nasci, fui morar no Crato, a segunda maior cidade do Ceará. Meu pai levou-me ao cinema. Tornei-me um freqüentador assíduo das salas de projeção, um deslumbrado como a Cecília de *A Rosa Púrpura do Cairo*, de Woody Allen. Via filmes todos os dias, os bons e os pésimos. Memorizava as cenas, prestava atenção nos cortes, na música, nos enquadramentos. Descobri que todo filme ou livro, por pior que seja, sempre nos ensina alguma coisa. Quando vi *O Evangelho Segundo São Mateus*, sem nunca ter escutado falar em Pasolini, entrei em estado de graça, tocado pela ousadia da dire-

ção. Em contrapartida, numa noite desligaram as máquinas e suspenderam a projeção de *A Chinesa*, de Godard, porque a platéia preferiu ficar no saguão do cinema, olhando uma chuva torrencial, de pé e sem poder retornar para casa, a ter de assistir a película. Impregnei-me de cinema e literatura como se fossem uma mesma linguagem. No que escrevo, misturo teatro, conto, novela, cinema, ao bel prazer. O meu último livro de contos, *Retratos imorais*, publicado pela Alfaguara, é a prova disso.

Tenho parceiros músicos, coreógrafos, artistas plásticos e poetas. Quebrar o vício da solidão própria do escritor, criando em parceria com outros artistas, é um privilégio. Minhas peças teatrais mais encenadas foram escritas com Assis Lima, um amigo desde a adolescência, e musicadas por Antonio Madureira. São elas: *Baile do Menino Deus*, *Bandeira de São João* e *Arlequim de Carnaval*, editadas pela Objetiva e gravadas pelo selo Eldorado.

Tento resguardar o meu tempo com zelo. Certa vez, anotei o seguinte, numa crônica: Todos os ofícios são sagrados e o escritor não é mais que o padeiro, nem o carpinteiro, nem o pintor de paredes. Não prefiro o músico ao pescador, como Deus preferiu o Abel que pastorava ovelhas ao Caim que cultivava a terra. *O sábio tudo realiza, e nada considera seu. Tudo faz, e não se apega à sua obra*, escreveu Lao Tsé. Talvez por acreditar nisso tenha deixado os originais do *Tao Te King* nas mãos de um desconhecido guarda de fronteira, sem importar-se com o destino que teriam. O guarda não era um editor renomado, não programou lançamento, não traçou planos de mídia, não inscreveu o livro em concursos literários. E mesmo assim ele se tornou célebre, vive há dois mil e seiscentos anos. Mas isso é uma lenda, e não existem guardas de fronteira como os antigos. O artista busca a medida entre o ato solitário da criação, e o mundo que o ignora ou traga ©