

113

**A Tradição Afro-brasileira frente à Televisão ou
Duas Mortes entre a Ficção e a realidade**

Rita Laura Segato

**Brasília
1991**

A Tradição Afro-brasileira frente à Televisão ou Duas Mortes entre a Ficção e a realidade¹.

Rita Laura Segato

A motivação para redigir este trabalho foi resultado de uma certa insatisfação experimentada ao constatar o reduzido espaço que o mágico e misterioso têm na literatura antropológica. Isto contrasta, contudo, com a frequência com que nos deparamos com eles durante os nossos trabalhos como etnógrafos. Foi por isto que tentei aqui manter-me beirando o carácter inexplicável de duas mortes, uma ficcional e outra verídica, e conduzir o leitor ao longo dessa fronteira às vezes evanescente que separa o racional do irracional.

Primeiro Episódio: Água Viva nos Xangôs de Recife.

Em 1980, durante o meu último período de pesquisa entre os Xangôs do Recife, me vi contrariada por um obstáculo tão imprevisto como, naquele então, inconveniente: todos os dias, de segunda a sábado, às oito horas da noite, o povo-do-santo interrompia seus afazeres domésticos ou rituais para assistir novela. Toques, Oborís, lavagens de cabeça que davam início a complexas sequências de rituais de iniciação e tudo, absolutamente tudo, começava depois de que a última cena de Água Viva estivesse acabada.

Eu, por minha parte, sendo forasteira, resisti por um tempo. Saía do cômodo onde a televisão dominava absoluta e ficava rascunhando na minha caderneta as novidades do dia. Mas às vezes, quando a hora da novela me surpreendia de visita fora da casa-de-santo onde morava e, portanto, não me sentia à vontade como para abandonar a salinha onde a audiência se encontrava reunida, permanecia sentada, tensa, me remoendo pelo que entendia como uma perda de tempo enervante, um tempo que saía caro à minha pesquisa. E creio que foi justamente nessas ocasiões que fui ficando, sem sequer percebê-lo, gradualmente cativa e vulnerável aos encantos da novela das oito.

Era esse o tempo em que, a meus olhos, me confundia totalmente com o grupo doméstico e poderia passar por um mais deles. Frente à tela: um entre todos os habitantes do Brasil, um cliente indiferente do culto, sentado entre o pai, as filhas-de-santo de cabeça raspada há pouco, os filhos de criação, um acipa e algum filho ou cliente de visita para bater nos pés do santo ao fazer ou agradecer algum pedido.

Contudo, aconteceu que, pouco a pouco, alguns comentários me foram levando a suspeitar que eu estava sendo testemunha, sem querê-lo e sem buscá-lo, de um fato que, embora previsível para qualquer um que estivesse a par das questões levantadas pela fenomenologia do conhecimento, não deixava por isso de resultar extraordinário ao

¹Dedico este trabalho a Luís Eduardo Soares, que me deu um livro no qual, por vias obstrusas, achei inspiração para escrevê-lo, e a Josefina Cardoso de Oliveira, porque exploramos juntas recentemente, as nossas memórias do tempo de Água Viva

experimentá-lo agora pessoalmente: o que a tela desfechava frente a eles não era o mesmo que revelava para mim. O que eu via não era o que estava sendo visto, ali, por ninguém mais.

Obviamente, o enredo e os personagens eram os mesmos, mas havia algo sutil no âmbito da interlocução entre a novela e eles que não correspondia ao âmbito da interlocução entre a novela e eu. O percurso através do qual o mundo dos meus informantes traçava sua interseção com o mundo da novela não era o mesmo em que o meu mundo se cruzava com ele.

Consideremos primeiro os nossos pré-conceitos sobre realidade e ficção. Ainda pensamos que estão fora de questão e acima de qualquer dúvida: a realidade, do lado da verdade e anterior a qualquer afirmação que possamos emitir a respeito dela; a ficção, do lado da mentira - embora nobre - e, portanto, desvio intencional em relação aos fatos.

Obtive um dia, contudo, uma chave estranha que derrubou estas categorias ou, mais exatamente, estes statuses do real e o ficcional, e que começou a desnudar as diferenças do meu olhar e o deles. Na novela havia a personagem de uma doméstica, encarnado por uma atriz que, segundo iria comprovar mais tarde, desempenha repetidamente esse papel. Apontando para ela, uma mãe de santo de alta patente e de cuja inteligência não é possível duvidar, me disse assim:

Eu conheço aquela mulher. Ela era daqui, do Recife. Foi para o Rio, e agora está trabalhando de empregada lá.

Tive a intenção imediata de reagir. Abri a boca para corrigi-la e passar-lhe o tipo de informação que certamente estava necessitando, mas duvidei e me abstive antes de chegar a pronunciar palavra.

Este primeiro indício me tirou das certezas da novela das oito, e devolveu-me ao trabalho nesse horário. Comecei assim a prestar atenção nos meus colegas de auditório.

* * * * *

As minhas perguntas iniciais se dirigiram justamente ao tema da oposição ficção/realidade que surgira do comentário da mãe-de-santo. É claro que faltava a eles informação sobre como se produz uma ficção televisiva mas, me pareceu, não era só isto senão uma aproximação geral aos gêneros narrativos diferente da nossa o que nos distanciava. A oposição ficção/realidade não ocupava lá o lugar absolutamente central que ela tem no nosso pensamento.

Isto veio confirmar-se quando percebi uma peça silenciosa mas fundamental na arte deles de assitir novela: o mito. Era o mito o único horizonte real, contra o qual ficção e realidade se igualavam na sua transitoriedade. A passagem do mundo do sofá para o mundo da tela se dava sem cortes e sem conflitos, duas realidades na sua interação, interpenetrando-se sem solução de continuidade, as duas formando parte do aqui e agora fugaz, frente à verdade estável do mito. Sob a aparência dos personagens da novela, assim como sob a aparência de todos nós, outras imagens se transpareciam. Os personagens da salinha e os personagens da tela estávamos todos recortados à imagem e semelhança do mito.

No enredo da tela havia uma menina loura de alto berço, embora abandonada ao

nascer, para ser mais tarde adotada dentro de um lar rico e torna-se protegida de seu suposto pai: ela era Oxum (a personagem de Maria Elena, representada por Isabella Garcia). Havia também uma mãe fria e calculadora, de boa figura e rosto arredondado, que usava seu privilégio de mãe para manipular os filhos visando seus próprios interesses: era Iemanjá (a personagem de Lourdes, interpretada por Beatriz Segall). Havia até um homem bom, de ar cansado e um tanto vagaroso, isento de más intenções e de fora de todas as disputas, que intermediava nas relações conflitivas na tentativa de torná-la mais armônicas: Orixalá (o personagem do Edir, interpretado por Claudio Cavalcanti). E, por sobre tudo, estavam os personagens do triângulo central do enredo, de quem, por seu potencial revelador, me ocuparei imediatamente.

Permita-se-me colocá-lo desta forma: enquanto a porção de realidade que eu conseguia enxergar no enredo era de ordem sociológica e vi, por exemplo, que lá existiam três grupos familiares, um de classe alta, outro de classe média e outro de classe média baixa, onde um personagem, embora pertencendo legitimamente ao primeiro grupo, estava erroneamente colocado no terceiro e todo anunciava que iriam ser desvendados os segredos relativos à sua origem; uns personagens de classe média não poupavam esforços para infiltrar-se na classe alta mas, com certeza, por seu caráter, não iriam consegui-lo; uma personagem iria ascender da classe média baixa à classe alta através de um obstaculizado casamento; outro de classe média à alta por meio de outro obstaculizado casamento e um terceiro através de uma herança. Enquanto isto era o que eu via, tendo como terceiro mediador entre eu e a novela o horizonte crítico da Sociologia, os meus colegas de platéia tinham como terceiro mediador, como horizonte comum com a novela, o mito.

Isto pode ser muito bem exemplificado com o triângulo formado pelos personagens centrais, mostrando não só como o mito se reedita constantemente em todas as instâncias possíveis, mas também, como veremos, neste caso, a sua impressionante eficácia predictiva.

No centro do enredo se encontravam dois irmãos brigados entre si: o mais novo, Nelson Fragonard (interpretado por Reginaldo Farias), e o mais velho, Miguel Fragonard (Raúl Cortez). A antiga briga pela herança dos seus pais, se soma agora a disputa pela mesma mulher, Ligia (interpretada por Betty Farias). Para os meus companheiros de platéia, Nelson era filho de Xangô, Miguel era filho de Ogum, e Ligia era de Iansã.

Eis aqui algumas características que esses três santos exibem nos relatos míticos que circulam nos terreiros do Recife e no comportamento dos seus filhos-de-santo. É parte do caráter de Xangô ter uma capacidade inaudita para ganhá-lo tudo e para perdê-lo tudo. Ele passa com a maior facilidade de possuir uma fortuna incalculável a mendigar na rua. É também um paquerador incansável, charmoso e magnético. E tem também um lirismo, uma graça interior e uma magia, esta última justamente associada a esse seu charme, seu poder de sedução instantânea. Ele vence e conquista na base da mágica, do lance sobrenatural, jamais na base da competição leal e do esforço. E é extrovertido, viver, inclinado aos prazeres e às facilidades da vida; um mestre no jogo de cintura. Desperdiça energias esbanjando seus esforços na perseguição de fins tão diversos quanto inconseqüentes. É briguento e explosivo, temperamental, mas suas brigas são tão súbitas como passageiras, inconseqüentes como tudo o resto. Xangô é também o orixá da dúvida, da suspeita e, portanto, como dizem, também do espírito científico, da pesquisa, da indagação: nada tem de confiado ou tonto. É um cara esperto e é, acima de tudo, alegre, divertido, falador: onde ele está não existe nem tédio nem disciplina rotineira. O tema da

sua vida é o confronto com seu irmão mais velho, Ogum, com quem contrasta em tudo menos na força e na masculinidade.

A diferença de Xangô, Ogum é cisudo, trabalhador, disciplinado. Tudo com ele é na base da ordem, do esforço concentrado na direção dos fins quase obsessivos que se propõe alcançar a longo prazo. Ogum, como dizem, jamais se desvia do seu objetivo. E enquanto os músculos de um Xangô em posseção despejam à sua força lançando socos ao ar, soltos, Ogum, quando desce, embora exiba o mesmo vigor, descarga a sua tensão muscular sempre num único ponto, concentradamente: corta e fura em frente, tenaz. Ogum é o santo do trabalho humano: tudo o dele é conseguido através do esforço racionalmente aplicado. Enquanto Xangô é briguento, Ogum é lutador; enquanto Xangô é um fino espadachim, Ogum é um militar. Contudo, Ogum inevitavelmente perde para Xangô: a mágica é sempre mais forte do que o trabalho, o golpe de astúcia súbita mais eficaz do que a inteligência aplicada a realizar um plano prolongado, e a inspiração mais decisiva do que o método. Eis a mentalidade do povo do culto no Recife. Finalmente, nesse desafio constante, nessa corda tensa que é a vida dos filhos de Ogum, se espera para eles uma morte cruenta, seja por acidente ou por assassinato.

Estes dois irmãos vivem em permanente contenda. Um deles merece a confiança, o outro ganha o favor. Xangô, graças a um truque, arrebatou a coroa devida a Ogum por sua primogenitura e se torna um rei simpático, um rei sem ar de rei. Mais tarde, também, lhe arrebatou a mulher, Iansã. Iansã, que era mulher de Ogum, deixou-o por Xangô.

Iansã, por sua vez, é imperiosa, determinada, corajosa, quase masculina. "Onde Iansã vai, diz o povo, Xangô não se atreve a ir". Iansã "não dá colher de chá" nem faz concessões a ninguém. É bela mas não é engraçada, é atraente mas não faz charme fácil. É uma mulher solidária e vai até o fim quando assume um compromisso. Iansã é um santo guerreiro, que enfrenta qualquer obstáculo e se submete a todos os sacrifícios para alcançar suas próprias vitórias ou aquelas da empresa à qual adere.

É assim que Iansã, embora aceitasse, finalmente, e depois de ser objeto de engenhosas e lisonjeiras artimanhas por parte dele, casar com Xangô, nunca se curvou a conviver com ele. Seus gostos eram diferentes, e ela não estava disposta a mudá-los.

Ao longo da minha pesquisa, os perfis correspondentes aos orixás tinham ido lentamente ficando reconhecíveis para mim, transparentes sob os comportamentos variados das pessoas comuns. Agora, a minha captação do imaginário dos xangôs se completava ainda mais graças à novela. À parte dos comentários que surgiram espontaneamente enquanto assistíamos, comecei a inquirir fora do horário das oito sobre os orixás dos personagens, nas minhas entrevistas. Assim, fui comprovando que Xangô, Ogum e Iansã caíam tão perfeitamente em Nelson, Miguel e Lígia, respectivamente, como luva na mão.

Nelson e Miguel não se davam. Tinham brigado no passado por causa de uma herança. Nalgum momento, Nelson tinha perdido tudo e morava agora num barco, onde só trabalhava quando necessitava, passeando turistas pela Bahia da Guanabara. Ostentava aquele "feitiço no olhar" tão comvente e tão típico dos filhos de Xangô, ao tempo que, pela soltura ou brandura dos seus gestos, deixava transparecer um certo e enternecedor ar de malandragem. Não era mau, mas inseqUente. Contudo, seu poder de sedução delatava que estava-lhe reservado o sucesso. Lígia caiu por seu charme, mas não se rende. Paixão e entrega não é com ela.

Do outro lado estava seu inimigo de anos, seu irmão mais velho, Miguel. Médico cirurgião, sério, carrancudo, meticoloso. Seu corpo esguio mas nervudo, sempre

tenso, evidenciava a disciplina dos seus hábitos. Seu olhar era direto, franco, pontual, sempre fixo no seu foco. O olhar, depois eu vi, dos filhos de Ogum. Sua riqueza aumentava em função do seu trabalho, mas não era feliz. Conhece a Lígia, desquitada, e finalmente, depois de perseverar atrás desse objetivo, a consegue em matrimônio. Casam-se, mas ela tinha caído por seu irmão.

Examinemos, agora, brevemente, o caráter de Lígia que, segundo o povo do santo, tinha Iansã. Uma mulher muito "sim-sim, não-não", destemida, empreendedora, imperiosa e, às vezes, antipática. Uma mulher que luta e vence, disposta; uma mulher "não encoste em mim porque é fogo", orgulhosa. Ela tem... "um tipo"..., disse-me uma mãe-de-santo. Casa com Miguel, apaixonada por Nelson, porque, como Iansã, não consegue botar fé neste último. Apaixona-se por Nelson, mas não se rende. Permanece, em todo momento e circunstância, dona de si.

* * * * *

Até aqui tinha chegado nas minhas indagações e, pareceu-me, conseguira penetrar no olhar do povo do xangô até um ponto bastante satisfatório. Sabia agora muito de qual era a novela deles e, praticamente, tinha até conseguido, finalmente, assisti-la com eles. Por outro lado, havia progredido na minha percepção de como os orixás são definidos, construídos e identificados na flutuante paisagem humana que circula pelos terreiros dos bairros pobres do Recife. E tinha aumentado o meu conhecimento desta verdadeira visão arquetipal do mundo, desta fina psicologia, com seus conceitos e suas técnicas de percepção do outro, predição do seu comportamento e terapias adaptativas. Por último, estava tranquila, pois tinha levado minha pesquisa até o que num princípio, considerei como o horário vago, ocioso, das oito.

A essas alturas, faltava muito pouco para o fim da novela e os personagens continuavam a confirmar as expectativas de conduta lançadas sobre eles pelos santos que, segundo bem sabíamos, os modelavam. Contudo, me aguardava ainda uma surpresa, algo que realmente, não tinha ousado imaginar. Miguel Fragonard, de Ogum, morreu intempestivamente assassinado na última semana. Ninguém poderia havê-lo predito, só o mito: a esperada morte cruenta de um filho de Ogum. Me deixou perplexa: o mito possuía uma lógica eficaz, prospectiva e prescritiva, oracular. Foi assim: surgira do esquecimento um personagem afastado, insuspeito, para atirar nele. Velhas demandas, impossíveis de adivinhar. E o lance mágico, a fortuna sobre-humana de Xangô vencida novamente: Nelson ganhava Iansã, Xangô ganhava Lígia... me resultava já impossível precisar.

Segundo Episódio: Um pai-de-santo na Argentina

Faz uns vinte anos os cultos afro-brasileiros ingressaram na Argentina pela porta dos fundos. Primeiro existiam exclusivamente nas fronteiras próximas ao Brasil. Depois, o volume crescente do turismo e o exílio de muitos argentinos que vieram morar no Brasil produziram uma expansão acelerada dos cultos, principalmente no cinturão urbano da cidade de Buenos Aires.

Na década de 80, e como consequência deste processo de expansão, os cultos começaram a ter uma grande repercussão nos meios massivos de comunicação e ganharam visibilidade. Em 1985 e 1986, associações de umbandistas já publicavam quatro revistas (Frigerio 1989), à parte de terem-se tornado objeto de notas e artigos de fundo,

permanentemente, em todos os jornais e revistas de grande circulação na Argentina. Nesse contexto, ignoro por que vias, eles passaram a ser o tema de um número cômico do maior humorista televisivo de Argentina: Alberto Olmedo, "el negro" Olmedo.

O número se chamou "El Manosanta" ("O mão-santa"), usando o nome que se dava aos curandeiros tradicionais, hoje muito raros, na Argentina. Nele, Olmedo foi imediatamente identificado como um "pai". Não "papá", nem "padre", mas "pai", em português, por fazer o papel de um pai-de-santo. Desde os anos 50, Olmedo vinha encarnando personagens que se tornaram antológicos na TV argentina e todos nós fomos educados na comicidade de Olmedo. O sketch cômico do Manosanta foi, provavelmente, o melhor sucedido de sua última fase.

As características do seu humor foram analisadas recentemente por dois sociólogos, Oscar Landi e Luis Alberto Quevedo, em dois breves ensaios (1988), publicados sob o título Para ver Olmedo. Ambos assinalam o carácter transgressor da sua arte exatamente no que tem a ver com a fronteira entre ficção e realidade.

Olmedo tinha o dom de fazer a realidade entrar na ficção que ele compunha, de deixar ao descoberto o real dentro da própria ficção como parte do jogo da comédia, e de penetrar com a ficção na realidade do seu público. Várias são as instâncias desta transgressão apontadas pelos autores que cito: Olmedo não fazia questão de ocultar do público os seus momentos de esquecimento, seus lapsos de língua e de memória, ou os furos do roteiro, mas usava e valorizava a irrupção dos seus esquecimentos de ator ou das falhas narrativas para fazer mais engraçado o personagem. Ali, o ator, esquecendo, se tornava a própria personagem. Ele fazia questão de indicar com um gesto, uma palavra, a precariedade da ficção televisiva e de suas técnicas, transformando essa precariedade no material mesmo da comédia. Tal como Oscar Landi enfatiza várias vezes, a comicidade de Olmedo delatava permanentemente os limites, os ponderava, experimentava com eles. Seu humor, acredito que possamos dizer, era um comentário permanente do imponderável que separa a realidade da ficção, o ator da personagem; e sua comédia era uma comédia de si mesmo transgredindo e se mostrando ao transgredir essa fronteira. Um exemplo relatado por Landi mostra esse tipo de intencionalidade claramente: Um dos seus personagens famosos chamava-se Borges (um Borges humilde que falava no seu "tio Borges, o escritor", com um sorriso). Borges, por sua vez, dialogava com o personagem Alvarez, interpretado por um ator conhecido pelo nome de Javier Portales mas cujo nome verdadeiro era, realmente Alvarez. Assim, se dava a cômica situação de que, quando na rua o povo chamava a Portales - o ator - de Alvarez - o personagem -, estava de fato chamando o ator pelo seu nome mais real. Ficção e realidade perdiam o seu sentido, uma passava pela outra.

Um golpe de gênio também foi chamar aquela sua personagem mencionada de Borges. Borges também viveu a realidade como literatura e escreveu literatura como única forma de estar na realidade (uma digressão: quem sabe foi até por isto que ele escreveu um pequeno conto chamado "El Etnógrafo", onde um estudante abandona a Etnologia após um bem sucedido trabalho de campo; perceberia a impossibilidade lógica de uma profissão que visa retratar a realidade como tarefa situada fora do viví-la?)

Por outra parte, seu programa "no toca botón" fazia ficção na tela com a realidade do sofá: o enredo maluco se interrompia várias vezes, as mais desopilantes, para que ele dissesse ao público: "não toca botão", ou seja, não mude o canal. A interlocução direta com o ouvinte passava a fazer parte do número, o público era engulido pela obra. A realidade deixava de existir, de ter autonomia, de ter comando.

Luis Quevedo chega a chamar de "lo olméxico" a este estilo humorístico,

para logo dizer que "lo olméxico" é propriamente "lo televisivo": algo que se encontra permanentemente na beira de ser realidade e de não sê-lo. Para Quevedo, existe um gênero propriamente televisivo, só possível na e para a televisão, e que não inclui tudo o que é veiculado por esse meio. O gênero propriamente televisivo, ou seja, aquele tipo de programas que são indissociáveis desse meio, tem, para dizê-lo nos meus termos, a fugacidade da própria realidade cotidiana, há uma co-terminalidade entre o fluir da programação da T.V. e o fluir da vida. Se dá, assim, uma convivência, uma interpenetração, entre o tempo efêmero do cotidiano e o tempo efêmero da T.V. Esta interpenetração, diz Quevedo, pode "marear-nos", "confundir-nos", mas Olmedo era, nestas margens imprecisas, um mestre:

Sua graça estava em transgredir sempre os limites da nossa expectativa, por isto driblava com a linguagem, com seu corpo e até com o decorado que lhe tocava em sorte... Era um provocador que se desafiava sempre a si mesmo e que por isto transbordava todos seus personagens... Um personagem (seu) podia ser tudo porque realmente não era nada (Quevedo 1988:31)

Voltemos então ao Manosanta, que corria na programação de 1988. O esquema do sketch era sempre mais ou menos o mesmo. Um pai-de-santo vestido de **robe-de-chambre** e usando cabelos longos prendidos por uma fita amarrada na testa recebia uma cliente loura, belíssima, estonteante, chamada "la nena". Ela lhe relatava suas mágoas com a vida e pedia-lhe ajuda. O pai fazia uns passes na frente de um verdadeiro assentamento de Exús e Pombagiras e manuseava a loira com intenções **non-sanctas**, até que o pai da moça interrompia com gesto ameaçador e a levava dali. Olmedo encerrava, geralmente, olhando para a câmara, com o seguinte comentário: "el negro puede pero no lo dejan" ("o negro pode mas não lhe permitem"; note-se que "negro" é o apelido do comediante e não da personagem).

Uma das transgressões possíveis do número era, segundo me disse um dos grandes fabricantes de produtos para Umbanda de Buenos Aires, que o próprio Olmedo era amigo e consulente de um famoso e rico pai-de-santo de lá, e que os Exús que usava como parte da cenografia do Manosanta eram Exús asentados, preparados, investidos (note-se o ultra-realismo da ficção nesse caso). Outra, como bem assinala Landi no seu ensaio, que a magia do Manosanta era mostrada aqui como uma estratégia de sobrevivência. Neste sentido, parece-me que ele, Olmedo, o ator, por um lado, e o Manosanta, o sacerdote, seu personagem, por outro, se igualavam e comentavam mutuamente: ambos vivendo de um biscate improvisado, a magia de ambos sendo o ganha-pão dos dois.

* * * * *

Corria então este número cômico na programação do ano de 1988, quando um verdadeiro golpe foi assestado na cara do seu público leal por trinta anos. Um mistério até hoje não esclarecido: a morte de Olmedo.

Foi assim: Olmedo, no seu apartamento, sem estar completamente alcoolizado nem, de acordo a perícia, tão drogado como para justificá-lo, e também sem deixar a carta que é de praxe, caiu pela varanda doze andares e estrelou-se no chão. Pensasse numa "pirueta brincalhona" representada frente a si mesmo. Um desdobramento mais do seu ator-personagem. Alguém até aventou que, assim como uma vez se perguntara, em voz

alta, frente às câmaras, acerca de suas calças e prestes a despir-se: "as tiro ou não as tiro?", ele teria dito, na ocasião: "me jogo ou não me jogo?"

Satirizava tudo, era irreverente, ambíguo, sentia atração pelos limites, cultivava a arte de acenar e fingir, já seja nas suas ameaças de despir-se frente às câmaras... até, possivelmente, como alguns contam, no seu último e avoado: "me atiro, não me atiro?" (Landi 1988:9).

Seu humor, como disse, era o humor da passagem do ator à personagem e de volta da personagem para o ator, e foi justamente no turbilhão do seu personagem-ator que ele foi engolido. A eficácia de sua própria magia o puniu. Se foi, ou não foi, "castigo de santo", como falam os pais e as mãe-de-santo de Buenos Aires, fica em aberto.

A morte de Olmedo foi e continua a ser comentada e examinada. Autores, pensadores e jornalistas de todas as categorias falaram sobre ela em publicações tão hierarquicamente variadas como eles mesmos e, como aponta Quevedo, a usaram para falar dos aspectos mais diversos da realidade. O mesmo Quevedo dá vários exemplos desse "uso" dado à morte de Olmedo, e conclui:

...a morte de Olmedo foi utilizada - de maneiras diversas - para falar de temas variados: os bastidores da farândola...(quase todos os meios); a prensa sensacionalista e os ladrões de YPF [a companhia nacional de petróleo] (Pavlosvsky); a psicanálise e sua capacidade explicativa [em relação com os suicídios inconscientes] (Harari e Rascovsky); a saúde mental na Argentina (Vadagnel); a cocaína...(todos os meios); e...também dos desaparecidos e os grupos de tarefas durante a última ditadura militar (Marimón). E de Alberto Olmedo?. Em geral, muito pouco... (Quevedo op.cit.:23).

Então Olmedo, que fora nada mais e nada menos que o ponto zero da passagem entre a realidade e a ficção, entre o sofá e a tela, e que sumira perdendo-se nesse mesmo ponto de fuga, fonema zero, zero de O, O de Olmedo, volta agora como ponto de intersecção de todas as falas. Com sua ausência, gera o lugar delas.

Epílogo

Falei de duas situações em que fui testemunha da interlocução entre o universo dos símbolos religiosos afro-brasileiros e a televisão. Encontramos, em ambos episódios, o tema da morte, ocorrido na fronteira porosa e ambígua entre ficção e realidade. No primeiro episódio, a morte passou da realidade última das figuras míticas à irrealidade da ficção. No segundo, a irrealidade da comédia atingiu a vida.

No primeiro caso, quem subverteu as minhas categorias de ficção e realidade foi o público, que, projetando a capacidade oracular, transcendente, do mito, sobre ambas, mostrou-nos que, por trás dos acontecimentos fugazes da realidade e da ficção, por igual, se encontra o horizonte ultra-real, ultra-referencial, do mito. Frente ao mito, em suma, ficção e realidade são de araque.

No segundo, foi o ator, Olmedo, que produziu essa subversão ao transgredir permanentemente os limites entre o real e o fictício. Ele quis, e dá no mesmo, que não houvesse um lado de fora da sua obra, que tudo se tornasse parte dela, ou que não houvesse maneira de fugir da realidade. Nesse mundo contínuo, sem verdade e sem mentira, não houve mais isenção, e ele ficou atrapado sem saída nessa trama.

Olmedo devia saber que o "pai" ofendia os santos que o sustentavam, mas, por um momento, possivelmente, imaginou-se protegido pelo território e o álibi da comédia. Esqueceu que, se a ficção se impregna de realidade, também a realidade pode contaminar-se da ficção, e que se o ator invade a personagem, a personagem também, porque não?, pode invadir o ator. E aqui é, me parece, onde se atinge o ponto da magia (magia, acredito, é o que acontece nos instantes em que ficam suspendidas as categorias que opõem ficção a realidade) e se abre o, assim considerado, "mistério" da sua morte. Com o qual os deixo.

BIBLIOGRAFIA

- FRIGERIO, Alejandro 1989. With the Banner of Oxalá: Social Construction and Maintenance of Reality in Afro-Brazilian Religions in Argentina. PhD Thesis. Los Angeles: University of California.
- LANDI, Oscar 1988. "Con el Diablo en el Cuerpo". In Para Ver Olmedo. Buenos Aires: CEDES.
- QUEVEDO, Luis Alberto 1988. "Acerca de lo Olmédico". In Para Ver Olmedo. Buenos Aires: CEDES.