

O CORPO SEM TÍTULO

MARIA FILOMENA MOLDER

[Professora da Universidade Nova
de Lisboa e membro do Conseil
Scientifique du Collège International
de Philosophie, Paris]

*Um rosto oculto, que não nos assemelha,
habita estes buracos e estes casebres que somos.*
Guido Ceronetti, *Il silenzio del corpo*, 38

*de súbito, encontramos o mar: um país
nem razão nem consciência, obscura força de subterrânea
corrente governa os homens, os barcos –
eventos que são a nossa vida toda.*

João Miguel Fernandes Jorge, “O Mar”, *Termo de Óbidos*, 2007

I.

Começemos com movimentos propiciatórios, como o gato que se lambe antes de adormecer. Para os românticos, a crítica era um procedimento reflexivo que procedia da própria obra (em qualquer dos casos, poesia e literatura) e tomava forma numa prosa sóbria e objetiva. A sua legitimidade não assentava no poder de julgar, mas no desdobramento interno da obra, de onde se erguiam as suas próprias regras, isto é, a criticabilidade é uma condição de possibilidade da própria obra e, por isso, a crítica é um gesto sempre imanente, poesia da poesia. A objetividade e a sobriedade da crítica procedem destas determinações. Acrescente-se uma outra: a crítica é um experimento que se faz com a obra, pondo à prova a sua pertença ao *continuum* das formas da arte, a sua dissipação no infinito da idéia de arte. Para os românticos, a obra não procede do caos, mas de uma espécie de nada que equivale inteiramente ao abismo da consciência reflexiva na sua vertigem especular. É daí que a matéria e o conteúdo têm origem. Mas é na forma que se surpreende, por assim dizer, a marca de água dessa consciência.

Fernando Calhau, que confessa ser um romântico (um romântico poupado, digamos), talvez o seja por essas determinações que Friedrich Schlegel e Novalis reconheceram no plano crítico,

mas aplicando-as ao plano da criação da obra, no sentido em que a obra é um experimento que o artista faz consigo próprio, de modo a esconjurar qualquer vertigem especular, o que subverte dramaticamente os princípios românticos e o insere na condição do moderno que, desde o princípio (desde Goethe e Schiller) tem a ver com a experiência da perda.

2.

Cinco anos antes de Fernando Calhau se inscrever na Escola de Belas-Artes de Lisboa, não era aí permitida a feitura de nenhuma obra de natureza abstrata. O grande modernista português, Amadeo de Souza-Cardoso, não era nomeado sequer e as suas obras teriam seguramente sido rejeitadas. Estamos em 1966, o jovem artista (nascido em 1948) procura alimentos celestiais: todos os eflúvios que, para lá do Atlântico, se podiam respirar em revistas e livros, desejando contaminação rápida. É assim que a arte *pop* e o minimalismo lhe irão aparecer indissociáveis. Ele surpreende na *pop* aquilo a que chama sua *secura*, a dimensão abissal da repetição e da série, o que confere uma outra dimensão às regras minimalistas. Warhol, a cujos filmes terá acesso precocemente, durante a sua estada em Londres durante o ano de 1973/1974 para estudar gravura na Slade School of Art, como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, adquire um valor xamânico. Nesta amálgama, em sentido alquímico, forma-se a originalidade de Fernando Calhau.

“Rapidamente comecei a ligar-me, não exatamente às estratégias de figuração da *pop*, mas a um universo visual mais amplo, resultado talvez de um cruzamento com o *minimal* [...] A arte *minimal* e a *pop* apareciam juntas nos livros e eu interessei-me mais pelo lado seco, digamos desse “mundo *pop*”, pelas componentes da serialidade, repetição...”¹. Como ele explica, a atração por Andy Warhol

provém da serialidade, mas, por contraste com minimalismo, contém um elemento estranho, angustiante, quase anti-*pop* sendo tão *pop*: a repetição warholiana pertence a um programa que subverteria sempre os dogmas minimalistas.

3.

Destruição, nome de um filme de 1975, é uma declaração de fundo, é um princípio, uma decisão, que tem consequências na sua obra inteira. A imagem desse corpo, o corpo do artista, vai desaparecer por obra dele próprio, macerando a fita que o filma, como se dissesse: “vou ficar oculto, desaparecer por ocultação, sem ausência, pois estarei sempre aqui, a ocultação permite a minha liberdade de se exercer”. Nos anos seguintes, essa expectativa irá ecoar sob múltiplos aspectos e intensidades. As obras, porém, não são máscaras pelas quais simbolicamente a ocultação do corpo é aludida, embora a forma dramática lhe convenha, um teatro sem atores, pelas suas palavras “um palco com sombras” que nenhum corpo projeta,² cuja instanciação suprema se encontra na série de 1977, intitulada *Stage*, 36 fotografias (a série obedece às condições do rolo fotográfico) da base de uma coluna, onde as sombras parecem dedadas de nuvens. Nos seus desenhos, nas suas pinturas e esculturas, a luz não irrompe, a luz é uma promessa de cor, a *lux sepulta*,³ a cor que corre por todos os interstícios do negro. Essa beleza derrota-nos, mas o frémito do horror foi anestesiado, minimalismo *oblige*.

1. Esta e todas as outras declarações do artista procedem da entrevista realizada por Delfim Sardo, por ocasião da exposição “Work in progress”, por ele curada, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2001. Catálogo *Fernando Calhau. Work in Progress*.

2. Com a exceção de uma das últimas séries de desenhos, 2002, “O passageiro assediado”, da qual se falará mais adiante.

3. *Color est lux in potentia, lux sepulta in pellucidi materia*, Kepler.

O que se vê em *Destruição*? A imagem de um corpo, que é o corpo do artista, agindo, operando o seu próprio desvanecimento técnico, a mão move-se de um extremo ao outro, desenhando uma cruz em X (que reaparece constantemente na gravura, no desenho, na pintura, na escultura) e, em seguida, em movimentos rítmicos verticais engendra o quadrado negro. Em rigor, não um quadrado, mas o retângulo da tela, só que ao olhar do espectador a tela não existe, e o quadrado negro estremece e resplandece, reivindicando um valor musical irrecusável. Vemos o artista transformar-se numa espécie de arqueiro que lança as suas flechas bem no coração da imagem. Sente-se rumorejar nas profundezas uma música que salta para a superfície, o que se intensifica nas obras futuras, nos desenhos a carvão e grafite, nas pinturas negras. Aqui se incrusta essa novidade moderna de a obra se tornar objeto de um experimento consigo próprio do artista, convertendo-o “num rei sem reino” (para empregar uma expressão kierkegaardiana). Da ocultação à dilaceração, as formas deste autoconhecimento são várias e todas paradoxais.

Pelo que diz respeito a cada um consigo mesmo, escapa-nos irremediavelmente essa experiência, observável incessantemente, do aparecer e do desaparecer.⁴ Nós nunca nos aparecemos nem desaparecemos a nós próprios. Sob o aspecto da metamorfose desse limite em chave, é também isso que está em causa em *Destruição*. Trata-se de um acontecimento que não nos é dado pela nossa pura espontaneidade e só nos está prometido pelos outros – esse papel é desempenhado pelo espectador, que nesta obra faz a sua entrada em cena para sempre.

Com este filme penetramos no coração do mistério do desaparecimento daquilo que aparece por inerência, mas não há vestígio

4. Evoque-se aqui a morte dos extra-terrestres numa série televisiva, que passou em Portugal nos anos sessenta: desapareciam subitamente (sinal de que eram extra-terrestres).

do tempo a morder no corpo, do tempo devorador dos filhos à maneira grega, do qual Goya e Rubens nos restituíram o horror sangrento. E também não se trata do tempo em sentido íntimo, como a agostiniana distensão da alma, nem subjetivo como condição de possibilidade, sentido interno kantiano. Neste artista, o tempo transcende uma medida subjetiva, é rítmico, repetição musical e cósmica, simultaneamente experiência do imemorial e condição atmosférica. *Walking trough*, filme de 1976, um ano depois de *Destruição*, e um outro *Tempo* do mesmo ano, mostram-no: o tempo é o do andamento, do percurso, o tempo é o da maré, rumorejando. *Timeless* e *Endless*, títulos de duas obras de 1996, têm de ser reinterpretadas a esta luz. Aí, nesses néons, implantados na folha espessa de ferro já ferido pelas intempéries, o imemorial faz o seu aparecimento, firmado pela leitura das palavras. Mas o imemorial está absorvido pelas formosas escarificações do metal, essa memória transcende a da humanidade, anunciando viagens sem rota.

O corpo é um grande peso para o homem. Para o homem o corpo é causa de grande aflição. O corpo cai, necessita de descanso, sofre constantemente a ação do que lhe dá peso, é forçado a cair. E, no entanto, não é a queda que aparece em *Destruição*, mas a ocultação, a noite que o seu próprio procedimento artístico engendra: as mãos são usadas para experimentar essa desapareição, para dar vazão às energias, aos movimentos vivos, que precedem qualquer figura. Trata-se de um exercício de depuração que inflige transformações expressivas à decisão do ponto de vista minimal, que se engendra na atração e no medo da noite, “o medo das pessoas, o medo do escuro, o medo em si”. A noite sempre o interessou porque “é uma situação de encapsulamento da pessoa e tem a ver com sentimentos humanos profundos – o isolamento, o medo”. Mas também é na noite que o humano parece dissipar-se nas lonjuras, “à noite há uma consciência maior do universo, uma vez que se torna evidente todo

um conjunto de estrelas e planetas que há por aí espalhados [...] ao mesmo tempo uma cápsula cromática negra”.

Vemos emergir desse exercício um plano de cumprimento de desejos: deslizar por entre os intervalos, ficar preso aos intervalos, por vezes ficar visível, como uma estrela cadente. Na vibração da trama que lentamente se vai fechando, nessas oscilações rítmicas, nessa chuva meteórica, o corpo que se pretende ocultar reaparece pelo próprio gesto de ocultação e uma e outra vez – como os deuses abandonados – espreita, já irreconhecível, *sotto voce*, uma pedra que se atira, um nó que se dá num lenço, através das esferas.

4.

Demoremo-nos na presença dos grandes arquétipos pela visão do mar. Nele se erguem e despenham as obsessões e os frêmitos. No mar há um espelho em gestação infinita, nele se pode contemplar aquele que procura, no regresso infinito das suas vagas, as cintilações e os rumores segregados que do seu fundo vêm à tona de água. Numa mistura indecifrável de trevas e discricção – o amor pelo mar na obra de Fernando Calhau procede dessa intimidade.

Lembremos as instalações (filmes e projeção de slides), que recebem mesmo os títulos de *Mar I* e *Mar II* (1976/2001). No mar em repouso, porque a fotografia o fixou, vemos engendram-se as cicatrizes e as costuras, os pequenos relevos da pele ferida, que ressurgem nos desenhos da série “O passageiro assediado”,⁵ único título entre todas as obras do artista que desobedece às exigências da sobriedade expressiva que lhe são próprias. Exemplifique-se *Sem título* (a maior parte das obras) ou *Night works* ou *Work in progress* ou o já referido *Mar I* e *II*, nos quais o que ressalta é a contenção do

5. Sugiro que esse título tenha tido origem na iniciativa da autora dos textos que acompanham a edição em livro (Lisboa, Assírio & Alvim, 2001) dos desenhos, Clara Ferreira Alves.

pathos, a exatidão descritiva de um estado, que não é propriamente de espírito, mas de coisas.

Ao contrário do artista romântico que engendra a sua obra por afundamento no seu abismo reflexivo, este artista parte de uma experiência de caos. O filme *Destruição* é ao mesmo tempo esse ponto de partida com a particularidade desse caos ser já uma encenação do que mais conta, o corpo do artista, medida, origem da ocultação, que permanecerá sempre como vestígio. Uma vibrátil tela negra. O mesmo já tinha acontecido, um ano antes, em 1974, com a maquete de “materialização de um quadrado imaginário” (desenho sobre fotografia), em que o corpo é a medida matemático-estético do quadrado imaginário. Com efeito, o corpo de Fernando Calhau ficará sempre a executar essa operação em todos os quadrados futuros, a forma geométrica eleita, porque suspende qualquer privilégio à horizontal e à vertical e, por isso, “pode rodar em todas as direções da mesma maneira [...] é sempre centrado”.

5.

“[...] comecei a fazer gravura por uma razão curiosa – tinha interesse na matéria do papel moldado pela chapa metálica. Comecei por fazer o curso normal, onde aprendi as técnicas todas, o que deu gravuras orgânicas, pela forma como deixava o ácido correr pela chapa, de forma um pouco aleatória. Assim que aprendi como se faziam aquelas gravuras com a matéria que me tinha interessado no início, passei a fazer gravuras brancas, seriadas. Pretendia fazer a evolução de uma forma que percorria a chapa, sequencialmente. Isso foi muito cedo em 1968. O interesse pelo minimalismo, no meu caso, começou por volta de 1968. Para Portugal era cedo”.

Seguramente que a descoberta em 1987 de um estaleiro ao pé do Cais de Alcântara em Lisboa dos pertences de barcos desosados, chapas metálicas marcadas por ventos e marés, e que estarão

na origem das obras mais visionárias de Fernando Calhau, procede do reacender daquele seu interesse precoce pela gravura, agora sem recurso à operação sobre o papel; é gravura antes da replicação, o que serve a preferência do artista pela redução do ruído, pela redução das mediações, pela pobreza dos meios e pela magia segregada pelas matérias oficinais usadas, uso por onde entra uma expressividade privada de qualquer retórica: “Eram umas chapas de ferro já oxidadas, das espessuras mais variadas, com a possibilidade de realizar um corte *rough* [...] Num dado momento, comecei a encomendar chapas de ferro e a usá-las tal como vinham do estaleiro, sem nenhuma intervenção da minha parte. De fato, apaixonei-me pelo material e pelo processo e iniciei um conjunto de trabalhos que se estenderiam até à intervenção *Work in Progress* [de 1996, mas, na realidade, prosseguiriam até 2002], que resultou de uma encomenda do Metrô – de fato, consistia num tapume para a obra da estação do Cais do Sodré”.

6.

Para os modernos, o artista mede-se pela disciplina do esgrimista, na qual é vencido pelo adversário, não sem antes lançar um grito de horror. O propósito manifestado por Rimbaud de implantar e cultivar verrugas no seu próprio rosto, de se desfigurar voluntariamente, é uma variação da disciplina do esgrimista baudelairiano, traduzindo o acto de sucumbir ao adversário, que foi antecedido por um grito de horror, auto-agressão que é uma forma de esconjuro, de exorcismo e libertação. O adversário chama-se beleza.

Desde o início que a presença do corpo na obra de Fernando Calhau me apareceu insistentemente associada à visão da beleza moderna em Baudelaire e à auto-desfiguração em Rimbaud. O que imediatamente altera o alcance das referências e contextos

em que habitualmente se insere a obra deste artista. A mediação veio-me a partir dos seus primeiros filmes, sobretudo *Destruição*, e nos desenhos em que a mancha se sobrepõe ao sinal, melhor, se funde com ele, fazendo vir à página um abismo de forças inabituais, que em “O passageiro assediado” transmuta o papel em pele macerada, escarificada, energias secretas forçando a passagem, num supremo clamor. A auto-ocultação desemboca num jogo de desfiguração. Dioniso, o deus do fundo da vida, protege essas coreografias, sutis como o roçagar da seda, em 2002, ano da morte do artista.

Parece-me evidente que Fernando Calhau sabe que há um rosto oculto que não nos assemelha. Os oráculos captados por ouvidos sepultados no cosmos parecem cumprir-se em muito desenhos a carvão e nas pinturas negras como uma emanção de centros interiores de desejos, de furores desumanizadas, solitários, uma espécie de estrutura metafísica. Qualquer coisa está perdida, os frutos de ouro das Ilhas Bem-Aventuradas guiam em 1994 o braço de Fernando Calhau nas duas cópias de duas versões da “Ilha dos Mortos” de Böcklin. Nostalgia que não é recuperável numa visão do vínculo entre nós e eles, veneração sem testemunho, sem transmissão. Assim estamos nós.

7.

Qualquer representação contém o sujeito e não é criada por ele. Como alguns, muito outros, artistas, Fernando Calhau é anticartesiano. Para ele é evidente que o sujeito é a realidade mais evanescente, uma pura abstração. Também não lhe convém aquela mecânica suprema de Kant, suspensa do acompanhamento ruidoso do “Eu penso”, que sobrevém à síntese pura. São os pensamentos que me pensam não sou eu que os penso, os pensamentos que se expressam, que se comunicam. Visto como objeto – o mais consistente

de todos os objetos agregados – “o corpo é o sujeito universal do homem”.⁶

Rachel, uma criança atacada por uma leucemia galopante, vê a ameaça da sua própria morte como a perda da sua realidade espacial: “É engraçado pensar em não estar cá [...] Quero dizer em ser espaço”.⁷ Vinculada paradoxalmente àquela atitude anticartesiana, surpreendemos também na obra de Fernando Calhau uma redução do corpo à *res extensa*, espaço em que os deuses deixam de ter nome.

8.

Alguns praticam uma espécie de ascese, que é um misto de renúncia e conhecimento agudo e vertiginoso daquilo de que se purificam, mas, talvez mesmo nesse caso, tenham de ser excluídos dos gozos do Paraíso.⁸ No caso de Fernando Calhau haverá ascese? Não, há um segredo – uma luz que sofre – que é uma forma de conhecimento que despede o corpo, não porque ele seja dispensável ou esteja a ser ultrapassado pela tecnologia, mas porque não é representável, tal como Benjamin compreendeu a proibição mosaica: se considerarmos o corpo vivo como a única presença da moralidade, sendo esta a tensão que se engendra entre o dom da vida recebido e o perigo de morte (de ser morto, de dar morte), então ele é o lugar da solitária relação com a divindade. Talvez por isso o gesto próprio deste artista seja o de escurecer e não o de apagar. Nesse sentido, podemos falar na sua obra da presença do corpo silencioso.

6. A citação procede de *La ragione errabonda* [e a inspiração das linhas que a antecedem provém de *La natura ama nascondersi*. Ambas as obras] de Giorgio Colli, Adelphi, Milano, 1982.

7. Trata-se de um personagem da obra de Dick Francis, *Até vir a dor* [*Come to grief*], tradução Maria Emília Ferros Moura Col. Vampiro, Livros do Brasil, Lisboa, 1998.

8. “Os pobres de espírito e os ascetas estão excluídos dos gozos do Paraíso, porque não os compreenderiam”. Jorge Luis Borges com Marguerita Guerrero, *El Libro de los seres imaginarios*, Alianza Editorial, Biblioteca Borges, Madrid, 1999, p. 14.

9.

Às questões programáticas Calhau preferiu sempre os problemas técnicos, o que o faz pertencer a uma certa família artística. A sua explicação do uso do *spray* na pintura é elucidativa, recusando obediência à regra minimalista do apagamento da presença humana enunciada pelo entrevistador: “Não, não foi [por via dessa regra]. Foi por uma pura e simples necessidade técnica. Eu acho que os esbatidos que eu fazia com o *spray* – aliás, era um compressorzinho – eram impossíveis de realizar de outra maneira com a tinta acrílica [...] Não foi fácil, ao princípio, o controle do compressor [...] O fato de não ter presença física da pincelada era importante para mim, tanto mais que os fundos eram, de fato, pintados à trincha [...] em camadas muito finas de tinta de forma a não ficar nunca marcada uma pincelada [...] Portanto, se fosse pintado à pistola pouca diferença faria, quando muito cairia tinta fora do quadro, havia também problemas econômicos a ter em conta – para pintar uma superfície muito grande à pistola, iria pintar o *atelier* todo de verde [está a falar dos seus primeiros monocromáticos, verdes, de 1975]”. E o que significa esta preferência? Conceder oportunidades ao acaso que se incrustam nas exigências da técnica, produzindo associações inesperadas e férteis entre o engenho e a penúria, trabalhar com o que tem, a partir do que se tem, e aceitar o que os seus limites implicam, isto é, transformando-os em limiares, abrindo, em vez de fechando, para um horizonte que só esses limites instigam. É aqui que se deve inscrever também a relação entre a dimensão, a escala e o corpo do espectador, o que é uma atitude minimalista, mas tingida pela expressão.

E é justamente neste ponto que voltamos a observar que o vínculo ao conceito minimalista está sempre sob ameaça, pois de fato há uma intimidade a comunicar, da qual estão dispensados sem apelo nem agravo qualquer um dos minimalistas, por programa, por

tese e devoção “[...] era uma situação um bocado isolada, a que eu vivi [...]; “transformar as coisas no essencial [...] utilizar o mínimo de meios expressivos [...] reduzir ao mínimo o ruído”, implica uma espécie de delicadeza que, como diz o outro, pode fazer-nos “perder a vida”: “esta era a base, era o princípio”.

10.

Quando estamos a ver o filme *Destruição*, temos de nos interrogar sobre o alcance do título. Neste texto, porém, o corpo é sem título. Suspende-se o título não por falta de habilitações do corpo – é de afastar completamente a visão do corpo obsoleto, própria de alguns programas estéticos contemporâneos –, mas porque nenhum título o poderá honrar. Também não é a evidência solipsista a fornecer os seus argumentos, e isto ainda que no corpo se concentrem todas as intensidades da solidão. O corpo é um mistério, o mistério da aparência em todo o seu esplendor, tesouro que, no dizer de um dos mais belos e intrigantes Hinos Védicos, nem as potências que estão na sua origem estão certas de compreender.

Há na obra de Fernando Calhau uma paradoxal teimosia na persistência do corpo, o corpo que reaparece entrecortado, soluçado, expelido, resistindo ao negro (cuja matriz, como o tentei mostrar, é o filme *Destruição*). Porém, não se trata dos espectros, de imagens vãs que se apoderam de nós. Essa espécie de feitiçaria não é própria deste artista. Tem a ver, antes, com aquele mover-se da cor azul vivíssima, aquele insinuar-se da pele, aquela sensibilidade adormecida à espera de ser despertada, aquela luz vacilante que murmura em todos os negros e que explode em palavras de néon azul, muitas vezes de língua inglesa.⁹ Ouçamos o artista: “[nas *Night Works*] a

9. A língua dos deserdados da sua geração, e que continua a agir nas gerações posteriores (embora no caso de Fernando Calhau tenha a ver com sucessivos atos de rememoração da sua formação inglesa).

utilização do néon era feita em cima de placas de veludo preto, o que dava uma luz muito curiosa – não era néon, era árgon, porque o néon é vermelho, aquele gás azul é árgon. De qualquer maneira isso é irrelevante, quer dizer, o que interessa é o fato de ser uma luz azul em cima do veludo preto, era a situação mais próxima da luz do luar ou da luz da lua no céu”.

Em muitas obras de Fernando Calhau, a atmosfera é personagem, e os elementos pictóricos e escultóricos ou do desenho segregam uma meteorologia própria (evoque-se *A tempestade* de Giorgione, uma das obras mais amadas por este artista). A partir de 1999, com o agravamento da doença, surge uma consciência das camadas da atmosfera do próprio corpo (do corpo interno, que nunca se vê), dos seus fluidos, das suas forças. As turbulências cósmicas e orgânicas tornam-se excessivas e forçam o artista a uma concisão milagrosa nos desenhos da série de 2002, já referida, “O passageiro assediado”. Fermentos múltiplos, avisos silenciosos que insinuam uma música que só alguns conseguem escutar. Frio e calor intensísimos, uma pálpebra que não pode estremecer, um véu adormecido, cerzido. Lembremos que aqui, pela única vez, sabemos de onde procedem as sombras, irradiadas pelas escarificações, cortes, rasgões de um corpo terrestre ou celeste. E, no entanto, para este ser vagante, a mais bela imagem é a do dançarino, levitar desobedecendo a passos obrigados. Vemos isso, também em 2002, numa das suas últimas esculturas (de chão), em que as direções perturbadas da rosa-dos-ventos se inscrevem, humorísticas e visionárias, a néon azul no interior de uma caixa aberta em ferro.

II.

“A noite em que nós tacteamos é demasiado escura para que ousemos dizer alguma coisa a seu respeito: nem mesmo que ela está destinada a durar”. Estas palavras de Gottfried Benn foram guardadas à

espera da sua ocasião, mas suspeito que não seja aqui ainda o seu lugar, pois estamos diante de um pessimismo para lá de qualquer consolação. Na obra de Fernando Calhau nem pessimismo nem consolação, só deixar ver a noite a retirar-se do oceano: *ruit Oceano nox*. Ou lançar para o céu um negro turbilhão: *ruit atram ad coelam nubem*. Ou o céu desfaz-se em água: *ruit aether*. Ou finalmente, renascia a Aurora: *revoluta ruebat dies*. Paragens astronômicas que Fernando Calhau amava, a noite, a aurora, o oceano, a chuva, tudo o que no espaço terrestre e celeste chamava pelo seu corpo.