

Revista Brasileira

FASE IX

• ABRIL-MAIO-JUNHO 2021 •

ANO IV • N.º 107



ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS 2021

DIRETORIA

Presidente: *Marco Lucchesi*

Secretário-Geral: *Merval Pereira*

Primeiro-Secretário: *Antônio Torres*

Segundo-Secretário: *Edmar Lisboa Bacha*

Tesoureiro: *José Murilo de Carvalho*

MEMBROS EFETIVOS

Affonso Arinos de Mello Franco,
Alberto da Costa e Silva, Alberto
Venancio Filho, Alfredo Bosi,
Ana Maria Machado, Antonio Carlos
Secchin, Antonio Cicero, Antônio Torres,
Arnaldo Niskier, Arno Wehling, Carlos
Diegues, Candido Mendes de Almeida,
Carlos Nejar, Celso Lafer, Cicero Sandroni,
Cleonice Serôa da Motta Berardinelli,
Domício Proença Filho, Edmar Lisboa Bacha,
Evaldo Cabral de Mello, Evanildo Cavalcante
Bechara, Fernando Henrique Cardoso,
Geraldo Carneiro, Geraldo Holanda
Cavalcanti, Ignácio de Loyola Brandão, João
Almino, Joaquim Falcão, José Murilo de
Carvalho, José Sarney, Lygia Fagundes Telles,
Marco Lucchesi, Marco Maciel, Marcos
Vinícios Vilaça, Merval Pereira, Murilo Melo
Filho, Nélide Piñon, Paulo Coelho, Rosiska
Darcy de Oliveira, Sergio Paulo Rouanet,
Tarcísio Padilha, Zuenir Ventura.

REVISTA BRASILEIRA

DIRETOR

Cicero Sandroni

CONSELHO EDITORIAL

Arnaldo Niskier

Merval Pereira

João Almino

COMISSÃO DE PUBLICAÇÕES

Domício Proença Filho

Antonio Carlos Secchin

Evaldo Cabral de Mello

PRODUÇÃO EDITORIAL

Monique Cordeiro Figueiredo Mendes

REVISÃO

Perla Serafim

PROJETO GRÁFICO

Victor Burton

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Estúdio Castellani

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

Av. Presidente Wilson, 203 – 4.º andar

Rio de Janeiro – RJ – CEP 20030-021

Telefones: Geral: (0xx21) 3974-2500

Setor de Publicações: (0xx21) 3974-2525

Fax: (0xx21) 2220-6695

E-mail: publicacoes@academia.org.br

site: <http://www.academia.org.br>

ISSN 0103707-2

As colaborações são solicitadas.

Os artigos refletem exclusivamente a opinião dos autores, sendo eles também responsáveis pela exatidão das citações e das referências bibliográficas de seus textos.

Transcrições feitas pela Secretaria Geral da ABL.

Esta *Revista* está disponível, em formato digital, no *site* www.academia.org.br/revistabrasileira.

Sumário

CICERO SANDRONI
Apresentação 7

ENSAIO

JOAQUIM FALCÃO
Academia Paulista de Letras – O direito de não ter liberdade 9

MARCO LUCCHESI
América Latina: Marca de Encontro 15

MARIA THERESA ABELHA ALVES
Sobre o universo em metamorfose e devastação: Uma leitura de *A Terra em pandemia*, de Aleilton
Fonseca 19

VIVIANA BOSI
Vive! E lembra-te de mim 31

SONIA REGINA ALBANO DE LIMA
A racionalidade sensível e inteligível na criação e interpretação da obra musical 43

CLÓVIS DA ROLT
Oscar Bertholdo: poesia como um sopro inaugural 51

MANUEL TAVARES
Pedagogias decoloniais: uma proposta educativa para uma cidadania global 59

CARMINDA MENDES ANDRÉ
Por uma utopia pedagógica antropofágica 67

LUCIA SANTAELLA
Sopros de pensamento na pandemia 77

EDSON SOARES MARTINS
Cocos: poesia cantada e dançada no Nordeste 87

MAURÍCIO SILVA
Literatura de fora: quando a arte literária encontra a rua 99

FAUSTINO TEIXEIRA
Florescer na complexidade do real 107

RESENHA

ARNALDO SARAIVA
Folgando com a morte 115

FICÇÃO

EDGARD TELLES RIBEIRO
Infância: 3 atos 119

JEOVÁ SANTANA
Refugio 123

Esta a glória que fica, eleva, honra e consola.

MACHADO DE ASSIS



Apresentação

Cicero Sandroni

Ocupante da Cadeira 6 na Academia Brasileira de Letras.

A *Revista Brasileira* assume nesta, e nas anteriores edições, uma vocação plural. Aportam para um horizonte de muitas vozes, destinos, adesões ao sistema literário. Trata-se de um corte

sincrônico, na veias do presente, na dinâmica intensa da criação, nas multifaces da cultura brasileira. Aberta, para o diálogo com o mundo, especialmente Portugal e América Latina, nas páginas que seguem.

Academia Paulista de Letras – O direito de não ter liberdade

Joaquim Falcão

Ocupante da Cadeira 3 na Academia Brasileira de Letras.

Caros amigos, amigas, colegas,
Muito contente, honra demais,
estar aqui com vocês hoje.

Agradecimento especial a José Renato Nalini, nosso presidente, pelo generoso convite. Colega de várias batalhas em favor de um melhor direito e melhor justiça para o Brasil.

Abraço fraterno a todos em nome de colegas de vida: Eros Grau, Tercio Sampaio Ferraz, Miguel Reale, José Gregori, Rubens Barbosa, Bolívar Lamounier, Ives Gandra e nosso Raul Cutait.

Saudação especial aos três colegas de ABL que aqui estão, Ignácio Loyola, Celso Lafer e também Lygia Fagundes Telles, escritora nossa maior. Saúdo, por antecipação, outros futuros colegas daqui que estarão lá um dia!

Também deixo uma palavra de tristeza pelo falecimento da Acadêmica Renata Pallottini.

Trago saudação especial de nosso colega presidente da ABL, Marco Lucchesi.

José Renato ofereceu-me quinze minutos para falar. Assunto livre. Supremo? Ativismo? Democracia? Ensino jurídico? Fiquei em dúvida. Liguei para o Eros e perguntei: O que falo?

Ele respondeu na hora: “Ué, fala sobre você, *tchê!*”

Confesso que gostei imensamente do tema... É um dos meus preferidos. Mas ponderei-me, a mim mesmo. Como pernambucano, o tema seria interminável. Lembrei-me de outro pernambucano, Cícero Dias: “Eu vi o mundo... ele começava no Recife”. Para mim, não. Eu diria que o mundo começa em Olinda. E não terminaria nunca. Seria outra Guerra dos Mascates?

Resolvi, então, homenagear o Brasil que hoje muito precisamos. Mas como? Homenageando vocês, acadêmicos, São Paulo e a Academia Paulista de Letras. Contando experiência vivida aqui mesmo em São Paulo por um pernambucano. De tão verdadeira, esta experiência é quase um conto.

Ou melhor, um conto com pitangas de reflexão. Com maracujás de humor também.

Que título daria a este conto-experiência? Pensei juntar duas características minhas: uma expansiva e gostosa hipocondria com um crescentemente pouco saber jurídico. O título seria então: “O direito de não ter liberdade”. As pessoas em geral lutam pelo direito de liberdade. De ir e vir. De escolher. Mas, neste conto, preferi o direito de não ter liberdade. Por quê? Explico.

...

O café da manhã chegou. Eram 6:30, mais ou menos. Eu, sonolento, perguntei: “A senhora pode trazer às 8 horas? Gosto de dormir até mais tarde.” A moça logo respondeu: “Posso não, posso não. O protocolo não permite. Tem que ser agora.”

Tomei.

“Inspire, expire, inspire, expire. Mais forte. É bom para o senhor.” – “Mas já estou cansado.” – “O protocolo manda o senhor repetir dez vezes seguidas. Vamos lá.”

Repeti.

“Um copo d’água, por favor.” – “Não, não pode. O protocolo só permite umedecer os lábios com este algodão.”

Logo percebi que eu não tinha mais a liberdade de comer, de respirar, nem de beber. Fiquei meio confuso.

Quando perdi a liberdade? Para quem? Por quê? Por quanto tempo? Como vou recuperá-la?

Eu estava em um hospital paulista!

Logo me dei conta que tinha perdido minha liberdade para o “protocolo” hospitalar. Meu último ato de liberdade, meu último ato de livre vontade, de livre-arbítrio, tinha sido me inserir no sistema normativo dos protocolos do Sírio-Libanês. Agora sou um paciente.

Não é à toa que juízes e advogados às vezes chamam as partes, especialmente em *habeas corpus*, de “paciente”.

Fiquei meio preocupado com minha nova situação. O fracasso de todo hipocondríaco, como eu, é ficar doente. Embora eu nunca tenha ultrapassado, no *ranking* dos hipocondríacos imortais, o meu querido mestre da ABL e de todos nós juristas, Evaristo de Moraes Filho, o jurista sociólogo de direito do trabalho.

Tinha dias, contou-me Regina Lúcia, sua filha, que Evaristo acordava, vestia-se de terno, paletó, camisa branca e gravata, deitava-se na cama em pânico. Cruzava as mãos e dizia: “Vou morrer”. Não morria. Chegou aos cento e dois anos.

Quando, então, eu me dei conta. Abri mão de minha liberdade quando passei pela catraca de entrada do Sírio. Ali troquei o direito à liberdade pelo direito à vida. Perdi aquele na esperança de reconquistar este.

...

Tudo começou assim.

Eu ia passar uma semana trabalhando em São Paulo. Depois, iria para Viena e Veneza, onde talvez fosse encontrar Eros e Tania Regina, Tercio e Sonia Regina. Não saem de lá.

Jantei na terça-feira com Nelson Jobim e resolvi fazer, totalmente assintomático, um *check-up* no Sírio ou no Einstein. Fui para o Sírio. Cutait me decidiu. Foi este o meu último desejo, diria o samba de Noel Rosa?

Fazer um *check-up* no Sírio é hoje sinal de *status* global. É *curriculum vitae*. Literalmente. E foi o que eu fiz. Mas antes consultei amigos médicos.

“Olha, Joaquim, existem mais de 5.000 doenças catalogadas. Não vá fazer *check-up* coisa nenhuma. Eles são muito bons. Vão encontrar alguma doença. É matemático.”

Foi. Encontraram.

Mas até hoje não sei precisamente qual foi a doença. Hipocondríaco não ouve, teme.

Na verdade, hipocondríaco não teme muito a doença, pois ele desconfia dela. Gosta mesmo é de audiência. É um megalomaniaco. No fundo, quer controlar a própria natureza.

Sei que foi algo cardíaco. Abriram meu tórax. Distribuiu-se um bom número de pontes

de safena e mamárias. Quem bem sabe delas é o incrível Dr. Fabio Jatene, com o incrível Dr. Marcello Barduco, ambos sob o olhar fraterno do Raul Cutait.

Não sei bem o que houve, porque não perguntei. E também porque a segunda decisão, ainda livre, que tomei foi a de constituir um comitê de gestão da minha não liberdade hospitalar. Gestores da minha ignorância e da minha vida. Além de Dr. Jatene e Dr. Marcello, chamei meu médico do Rio, Dr. Ênio Duarte, pois ele conhece todos meus pânicos. Além de Vivianne, minha mulher, e meu filho Manuel. Quando começaram a conversar, logo disse: “Decidam!”. Entreguei-me. Saí da sala.

E fui comer uma excelente esfiha na lanchonete.

...

Estava agora, sem volta, inserido em um sistema normativo privativo. O “sistema de protocolos” do Sírio. Protocolo é um conjunto de regras que governam a sintaxe, a semântica e a sincronização da comunicação e da conduta humana.

É um sistema mais amplo, poderoso e implementável do que o sistema legal. Do que a própria Constituição. Tem a legitimidade, eficiência, eficácia e avaliação mensurável que tanto nos falta em nosso direito positivo estatal.

Invade, prende, amordaça, tira do ar, anestesia, regula a liberdade física e espiritual do paciente. Faz do sonho o pesadelo. E vice-versa. Não respeita limites como a Constituição respeita.

Não respeita privacidade, intimidade, inspirar, expirar, nem mesmo o batimento cardíaco ou fluxo sanguíneo. Aliás, não respeita

nem o próprio pudor. Fiquei logo nu com minhas vergonhas de fora.

Inclusive, o que primeiro você perde é o pudor. Na esperança de poder, por último, recuperá-lo. Com vida e vestido.

Fui percebendo pouco a pouco, e muito, que o protocolo hospitalar tem mais ambições do que uma Constituição. É lei maior. Tem maior força de implementação. De onde vem tanto?

Quem é a norma fundamental do sistema normativo do protocolo hospitalar? A Constituição, o sistema normativo constitucional, diria Frei Caneca, pernambucano, baseia-se no pacto social. E não em Deus, ou em D. Pedro I, como queriam alguns. Pobre Frei, pagou caro por isto.

Mas, no fundo, a Constituição, diante da obstrução coronariana, delegou sua força implementativa, o seu *não-saber-garantir-a-vida*, não ao pacto social. Nem a Deus ou a D. Pedro I. Mas a algo maior: ao saber técnico-científico. É a nova norma fundamental dos nossos dias. Universal. Igualitária. Global. É o que ocorre nestes dias de pandemia.

Ocorre também, que, como ensina outro pernambucano, Cláudio Souto, o saber técnico-científico é um saber provisório, consensual e acumulativo. Ou seja, todo protocolo é verdadeiro e efêmero ao mesmo tempo. Dúvida. Teria eu trocado o direito de viver por um protocolo efêmero que se intitula de “científico”?

Vou fazer um intervalo ilustrativo.

...

Carl von Clausewitz, em seu clássico “Da Guerra”, alertou que a educação de massa, como a entendemos, hoje nasce da necessidade de se vencer a guerra. É uma tática. Treinável.

Paulo Chapchap uma vez me disse que o moderno hospital hoje em dia é um sistema de comunicação. Acrescento que precisa vencer a guerra contra a doença dupla. Ou seja, um hospital hoje é um triplo sistema: normativo, educacional e de comunicação.

O desafio maior de seu sucesso, para vencer a guerra, é o seguinte. Como fazer com que a ordem, a norma, a tática e a estratégia que um general estabelece, lá bem longe, bem protegido em seu gabinete prussiano de barrocos e dourados – hoje, diríamos em seu *situation room* –, sejam transmitidas, entendidas, cumpridas e cheguem intactas na ponta? Ao soldado ou ao internauta, no campo de batalha? Cheguem precisas na espada ou no bisturi?

Como evitar ruídos, interpretações, desinterpretações e mal-interpretações do soldado ou do enfermeiro e do médico? As mensagens, as ordens, vindo lá de cima, são todas vulneráveis. Transmitidas por textos cifrados, escritos, orais. Gritos, rufar dos tambores. Cornetas. Receitas médicas. Fórmulas.

Na guerra, todos têm que se comportar como previsto. A ordem tem que ser unívoca. O protocolo hospitalar é uma ordem unívoca. Por todos entendida. Vinda, como lembra Raul Cutait, de um só comando.

Como se existisse um artigo da Constituição inviolável pela vaidade e interesses, conspirações e malformações ministeriais.

Foi necessário inventar um sistema de transmissão com o mínimo de probabilidade de imprevisto, ruídos ou erro. Todos deveriam se comportar da mesma maneira, no mesmo tempo, com os mesmos objetivos. De forma unívoca. Surge, então, a educação de massa.

O protocolo é um instrumento de educação de massa. Partilha um conhecimento que se faz coletivo.

Existe um certo silencioso sabor de guerra em alguns momentos de um hospital. Sente-se bem quando se está numa unidade de emergência. Enquanto não se é atendido e não existe um diagnóstico, sente-se que há uma pressa no ar, um frenesi, uma seriedade circunspecta, uma sobreatenção aos fatos quase militar.

Respeitar protocolos científicos é necessidade de coletividade unida, e não de individualismos separatistas. Sobretudo estimulados por negacionismos de agentes psicopatológicos e ditatoriais.

Numa UTI chamada Brasil, onde estamos todos hoje, necessitamos, como no Sírio, de união em torno da ciência, mesmo que efêmera e experimental. É o que melhor temos.

É como se momentaneamente vaidades, emoções, gritos, ambições e ignorâncias tivessem que desaparecer em nome da vida. Em nome da precisão. Em nome da ciência e consciência.

Paira no hospital, no protocolo, uma grande tentativa de impor cálculo, previsão, racionalidade sobre qualquer emoção individualizada e anárquica. Seja do paciente, dos médicos ou das enfermeiras.

E se esta veia ou artéria não forem lógicas, racionais, às vezes se pergunta um médico, na sala, ao vivo e na hora que está passando. Agora. Neste preciso instante. Já passou?

Ao contrário da Constituição, cujo efeito é dificilmente mensurável, somente de quatro em quatro anos, os protocolos são normas pragmáticas. Voltadas para a ação.

Curar é um ato de consciência aplicada a partir do qual a saúde da democracia precisa para florescer.

Termino.

Comecei dizendo que escolhi homenagear a APL, São Paulo e o Brasil. Foi o que fiz através deste conto de experiência feita no Sírio-Libanês.

Porque o Sírio-Libanês, que este ano completou seu centenário de existência e de excelência, simboliza o aperfeiçoamento institucional que tanto nossa democracia precisa no Brasil de hoje. A continuidade institucional.

Porque o Sírio, como a APL, foram criados pela iniciativa da sociedade, dos paulistas, iniciativas civis que tanto precisamos para conter o onipresente Estado ditatorial de hoje.

Porque o Sírio foi criado por senhoras, mulheres brasileiras e imigrantes, de quem tanto esperamos hoje para uma mais igualitária convivência e o progresso.

Porque o Sírio e a APL simbolizam o direito à liberdade de expressão, de pesquisa, de educação, que tanto precisamos defender no Brasil de hoje. É o que faço agora.

Meu conto é político. É defesa da democracia.

...

“A senhora pode me dar meu casaco?”

“Faz muito frio aqui em São Paulo estes dias.”

“Obrigado. Vamos por onde?”

“Vamos pelo térreo, desceremos no térreo.”

“No primeiro, no corredor, à direita, está escrito: Saída.”

“Pode deixar a cadeira de rodas aqui mesmo.”

Deixei. Passei pela catraca. Passei de pé. Recuperei meu pudor e minha liberdade. Valeu ter tido o direito de perdê-la.

Estou livre e vivo para continuar a defender a prática e os valores da liberdade constitucional.

Obrigado.

América Latina: Marca de Encontro

Marco Lucchesi

Ocupante da Cadeira 15 na Academia Brasileira de Letras.

Diante da espessa distopia que define a época atual, eis-nos aqui reunidos para celebrar os valores fundamentais da cultura. Nosso encontro faz história. Abrimos nossas casas ao diálogo com a América Latina. Quem sabe a consciência de um destino comum não institua um fórum permanente? A defesa da cultura e da diversidade desconhece fronteiras: une o Atlântico ao Pacífico, floresta, cordilheiras, ilhas e arquipélagos. Somos embaixadores da diferença. O azul de Rubén Darío e os arautos de Vallejo. A cosmologia de Cardenal e o paraíso de Lezama. Os signos de Octavio Paz e a língua de Huidobro. Ventos de Benedetti, amores de Roque Dalton. Nosso continente repousa na trama de Bioy Casares, no sertão de Guimarães Rosa.

Celebramos o patrimônio comum: a riqueza dos povos originários e as tantas línguas, de que não podemos abrir mão: camadas profundas que infundem outra espessura a nossas vozes: no coração do *Logos*, o fundamento da linguagem, o *ayvú rapyta*.

Defendemos a alteridade, os direitos linguísticos, as terras indígenas e quilombolas no Brasil. Para dizer não ao mesmo, e porque

preservam os recursos naturais, inspiram a economia circular e designam o bem comum.

Seria penoso imaginar a Terra como um grafite solitário na Via Láctea, deserta de humanidade. Perderia o melhor de si, a cintilação da noosfera, auge da escala evolutiva: a esfera do pensamento, como assevera Teilhard de Chardin. Não podemos perder a dimensão comunitária.

A agenda intercultural da América Latina, na era do pós-regionalismo, procura o descentramento. Uma proposta multilíngue que se incline à cultura do encontro. Como quem procura recolher as pedras de Babel, pedras imateriais que Antônio Vieira encontrou ao longo do Amazonas, Rio-Babel, ecumênico e profundo, em diálogo com seus afluentes e tributários. Não há outra forma de equacionar a relação língua/terra, tão imbricadas se mostram, senão dentro da cultura da hospitalidade.

Se não dispomos de uma gramática descritiva da língua do paraíso, intuímos suas virtudes poéticas, no plano das essências, na primeira aurora do mundo, pondo-se em marcha a nomeação adâmica, quando o curso do rio e das estrelas formavam um só destino.

Essa língua impensável requer uma projeção utópica, mediante poetas e tradutores que digam adeus às névoas do Uno e abraçam vigorosamente o Múltiplo, vibrátil por definição, marcado pela beleza do Rosto.

O plurilinguismo nas Américas deve ser reativo à ontologia do Mesmo, que se espalha em escala planetária, nas imposições gasosas da economia global. O célebre ensaio de Erich Auerbach, “Filologia da *Weltliteratur*”, permanece atual, ao destacar a insolvência da diversidade, que se faz maior, desde as ruínas do Pós-Guerra:

é chegada a hora de perguntar que significado possui a palavra Weltliteratur no sentido proposto por Goethe. Nosso planeta, campo da Weltliteratur, está se tornando menor e perdendo a sua diversidade [...] a suposição de que a Weltliteratur é a felix culpa: da divisão da humanidade em muitas culturas. Hoje entretanto a vida humana está se tornando uniforme. O processo de uniformidade [...] está minando todas as tradições individuais.

A América Latina responde ao ensaio de Auerbach com a inteligência da coruja de Minerva, de olhos acesos, a partir de políticas que promovam as línguas fundamentais. Começamos com o legado ibérico enriquecido com as línguas que o renovam. Ampliar o espaço do castelhano em terras brasileiras e a língua portuguesa nos países da América Latina, para saber melhor quem somos e para onde vamos.

As virtudes do bilinguismo promovem uma ética entre conjuntos de fricção (a língua um e a dois), conjuntos incompletos, bem entendido, que se movem instados por uma espécie de completude incompleta, ou pela tradução entre dois conjuntos, abrindo caminho para uma terceira via, terceiro rosto,

de que ambos os conjuntos saem iluminados. Babel invertida, com fios de ouro, com uma etimologia que olha escandalosamente para o futuro.

Assim, dentro desse programa, sempre por reiniciar, volto ao ensaio de Auerbach, quando afirma que a casa da filologia é a Terra. Eis um gesto propício à defesa multilíngue de nosso continente, entre a filologia do planeta e a sintaxe da diversidade.

Promover a língua e a literatura é a missão de nossas academias. Assim, favorecemos a cultura da paz e da justiça social. Liberdade e igualdade integram nossa agenda. Mas não podemos esquecer a fraternidade, traço de união que avaliza as duas pontas. Eis por que não acatamos a intolerância, as formas de exclusão, autorreferentes. Não existem duas humanidades. É o que repito ao visitar os presídios.

A barbárie da razão nasce de um ensino sem compromisso ético. Impõe o sotaque do ressentimento, a entropia da agressão, promessas de saídas ilusórias. A barbárie é o atalho para o abismo. O continente segue em chamas, com o aquecimento global, o negacionismo e a teologia do mercado.

Nossa vocação repousa na conversão do belo e do bom. O conhecimento exige um compromisso inapelável. Cria responsabilidade, obriga a uma deontologia. O dever kantiano. Uma hierarquia de valores.

A Academia Brasileira de Letras redobrou esforços durante a pandemia, com ênfase na formação de leitores. Levou livros a todos os rincões do país: terras indígenas e quilombolas, lares de longa permanência, bibliotecas prisionais e hospitalares, escolas de favelas e comunidades ribeirinhas do Amazonas.

Voltamos infelizmente à geografia da fome. Defendemos a inclusão do livro na cesta básica. Assinamos protocolos para a

difusão cultural com a Câmara dos Deputados, a Marinha do Brasil e as ONGs.

No meio do caos, optamos pelo diálogo da boa vizinhança. Princípio de luz em meio às trevas.

Comovidos com a pandemia, transmutamos a dor com a adesão da esperança. Impagável a dívida com os que morreram e suas famílias.

Devemos apostar na sinergia. Buscar sempre, e em toda a parte, um sentimento de paz e de igualdade.

Abrimos hoje um capítulo inédito em nossa história. As academias encontram-se mutuamente implicadas na busca do bem comum.

Cumprimento a todos com efusão. Agradeço os primeiros passos e a generosa resposta ao nosso apelo. Não mais estrela segregada, mas constelação. Permanecemos juntos com os *sonhos da origem* de Oscar Cerruto:

*tal vez un viento de esmeralda
un río un agua atronadora
una cascada de pájaros
un apogeo de augurios copioso
y de poderío
como los himnos del origen
como las lluvias
como los sueños del origen.*

Sobre o universo em metamorfose e devastação: Uma leitura de *A Terra em pandemia*, de Aleilton Fonseca

Maria Theresa Abelha Alves

Ensaísta, pesquisadora e docente aposentada da UFRJ e ex-professora titular de Literatura Portuguesa da UEFS; tem mestrado e doutorado em Letras (UFRJ) e pós-doutorado, com uma pesquisa sobre a obra do escritor português Mário Cláudio, pela Universidade Nova de Lisboa.

Uma epígrafe, ao encabeçar um texto, inaugura um modo de penetrar no reino das palavras criadas no e pelo texto. Ela funciona, simultaneamente, como bússola que aponta uma direção e como instrumento de bordo através de que a viagem da leitura se processa. O poema *A Terra em pandemia*, de Aleilton Fonseca (2020), é encimado por três epígrafes, a primeira retirada da *Bhagavad-Gītā* (2015), texto místico-filosófico incrustado na antiga epopeia *Mahabharata*, a segunda provém das *Metamorfoses*, de Ovídio, e a terceira de *The Waste Land*, de T. S. Eliot (1922). Sabemos, com Ítalo Calvino (2007), que as grandes obras nunca acabam de dizer o que vieram dizer e que de fato disseram. Continuam a apreçoar suas mensagens e a desafiar seus leitores, continuam, sobretudo, a falar através deles, numa corrente infinita. As três obras são consideradas clássicos de suas respectivas épocas. Com o filósofo Slavoj Žižek (2012), aprendemos que as obras clássicas se assemelham aos ícones ortodoxos, porque, tais como estes, elas também de qualquer ângulo que são consideradas olham para nós e nos interrogam. As distâncias temporais,

linguísticas e culturais nunca foram suficientes para aprisioná-las em seus respectivos tempos e espaços, pois são dirigidas à humanidade em geral, de qualquer tempo, de qualquer lugar. O que um poema de 3067 a.C., o que um poema latino do oitavo ano da era cristã e o que um poema modernista norte-americano, publicado em 1922, teriam para iluminar o poema brasileiro do século XXI? Quais os ecos que daqueles ainda ressoam neste? Como os três clássicos nos olham e interpelam, agora, como ícones ortodoxos, por meio do poema contemporâneo? São questionamentos a que se obrigam os leitores do poema que o poeta e ficcionista Aleilton Fonseca nos apresenta.

Bhagavad-Gītā, desde sua primeira tradução para línguas ocidentais, tem seduzido os poetas. Goethe, Schlegel, T. S. Eliot abriram o desfile dos escritores que se deixaram influenciar pela obra que continua a cativar poetas contemporâneos, formando um curto-circuito de dizeres e saberes, que direcionam os leitores a uma simultaneidade com o antigo, num exercício eficaz e produtivo. Nos seus dezoito cantos e setecentos versos, esta obra védica propõe uma série de

ensinamentos, em forma de aforismos, para que o ser humano atinja o grau mais alto de sua evolução, possível apenas pela superação das vicissitudes inerentes à vida: sofrimento, velhice, morte, mediante aceitação, desapego e autocontrole. Os ensinamentos são transmitidos por Krishna, um avatar superior, a um guerreiro humano, Arjuna, em diálogos sobre os caminhos que levam à verdade, à iluminação, ao conhecimento conforme a filosofia bramânica, que, como toda filosofia, tem como tema a vida, o tempo e a morte. A conversa entre os dois se trava num momento traumático, antes de uma terrível batalha fratricida, quando o guerreiro se encontra perdido, desprovido das certezas e assustado. As questões cruciais que sempre se fizeram sobre o significado da vida humana tornam-se mais evidentes em momentos de desespero e de ameaça de morte, por isso tematizam os diálogos que, ontológica, intelectual, metafísica e eticamente, buscam o sentido do existir, interessando-se pelo relacionamento do humano com o divino, consigo mesmo, com outros humanos e com toda a criação.

Uma característica inerente aos livros sagrados é a possibilidade de corresponderem às necessidades de tempos diferentes e atualizarem seus conteúdos em sucessivas épocas, segundo os mais diversos interesses, pois eles gozam das mesmas propriedades dos mitos. As muitas traduções da obra, bem como as citações que dela se fazem, denotam as interferências religiosas e ideológicas de leitores e tradutores que buscam nos versículos védicos respostas às crises de seus respectivos tempos. Hoje a humanidade experimenta o susto do incompreensível, o medo do amanhã. O “Canto Divino” da epopeia antiga então volta a ser entoado.

Em *Bhagavad-Gitā*, o guerreiro se queixa: “Mal me tenho de pé... confusos estão meus pensamentos...a própria vida parece fugir de mim. Nada enxergo diante de mim, senão dores e ais...”. Mudam-se os tempos, mas o vazio da morte é o mesmo e seu absoluto nada só se verbaliza com o tudo outro: desequilíbrio, confusão mental, dores, ais, reticências. A morte será sempre o inefável, o silêncio do mistério, o que impossibilita o dizer. Aleilton Fonseca parece ter compreendido o mal-estar do guerreiro diante dessa impossibilidade, ao deixar vazia de vocábulos parte de uma estrofe (II, 4:1-6). Nessa epopeia há a previsão de tempos infaustos: “Vejo presságios funestos [...] e não vejo nada de bom”, o que ecoa na observação da vidente do poema contemporâneo que, ao virar as cartas do tarô, diz “vejo dias vazios, ruas sujas, multidões aflitas. / Pessoas andam a esmo. Medo da morte. Enterros. Emoção. / Há algo muito grave no ar” (II, 2:7-9). As previsões letais causam angústia, perplexidade, temor no guerreiro do passado, metonímia da humanidade que assim se sente em consequência da adversidade do tempo “que traz o desespero ao mundo e que aniquila todas as pessoas”. Igualmente, tais desconfortantes sensações estão presentes hoje, quando meses se sucedem deixando todos “pálidos e abatidos, cabisbaixos e assustados” (II,3:2).

Bhagavad-Gitā articula as contradições entre o bem e o mal alicerçadas na dupla face do sagrado: Deus e Diabo. Algumas passagens que no poema antigo se atribuem ao bem podem também caracterizar o mal no poema contemporâneo. Assim os versículos que denotam a imparcialidade do bem, ou aqueles que focalizam sua onipresença: “Sou imparcial com todos os seres”, “Ele habita no mundo abraçando tudo”, ressoam em A

Terra em pandemia, pois a imparcialidade do mal se constata na escolha aleatória das vítimas: “Dos clientes aos funcionários, dos filhos aos pais, dos netos aos avós,/ De vizinho a vizinho” (III,7:8-9), e sua onipresença na contaminação de toda a Terra. “É do mundo, em todo lugar” (III,1:10). O poema antigo enumera os atributos demoníacos: “a falsidade, a arrogância, o orgulho, a irascibilidade, a grosseria e a ignorância”, dizendo que “pertencem àquele que possui qualidades demoníacas” e acrescenta: “As pessoas demoníacas não conhecem o poder verdadeiro”. De igual modo, o poeta baiano conceitua os diferentes tipos de demônios bem como os representantes do poder americano e brasileiro.

No poema contemporâneo não há, além da epígrafe, citações explícitas da *Bhagavad-Gītā*, porém há o mesmo desassossego e perplexidade que se exprimem pelas exclamações e reticências e o mesmo desejo de compreender expresso este pelas interrogações que pontuam o texto. Há, portanto, em alguns pontos de ambos, uma sintonia implícita quanto à semântica, que permite traçar analogias.

Porém as histórias sagradas, os mitos e os símbolos com que o homem procurou e ainda procura interpretar o existir, tais como os jogos, inventados para reproduzirem e ultrapassarem nossas situações de *agon*, são intercambiáveis em suas polaridades, admitem a troca de sinais. E é com tais polaridades, mutuamente excludentes e complementares, que se formam os poemas. Voltemos àquela estrofe de versos não ditos (II, 4: 1-6). O espaço afásico, parcialmente mudo da estrofe, é também um jogo com os jogos: jogo entre o sentido literal e o metafórico, entre o texto e o intertexto, entre a voz lírica, enquadrada

num dado tempo e espaço, e a voz atemporal e atópica do *I Ching* (2006). A estrofe se insere num canto que privilegia o ludismo: jogos de cartas que brincam com os arcanos do tarô e com as pranchas dos hexagramas do *I Ching*. Mas ainda jogos que regressam a um primitivo sentido para o vocábulo, em que “cartas” se traduzem como “mensagem” e, por conseguinte, como *lettera*. O autor do poema é dádivoso e explica, em nota, que aquelas linhas inteiras e partidas formam o hexagrama 54 do milenar *ludus* chinês, abrindo um novo jogo com seu leitor, fornecendo-lhe nova chave de acesso ao texto. O *I Ching* procura preencher de sentidos o que para os homens é desprovido de sentido, procura preencher de palavras o inefável de todas as horas, vocalizando o inexprimível de todos os dias. Ele é um jogo oracular de adivinhas, que faz a nulidade significar, sugerindo caminhos bifurcados de luz que se traduzem ou por permitir que o incompreensível a si mesmo se resolva; ou por buscar, sem descanso e sem trégua, a resolução do que incomoda; ou por deixar de lado, temporariamente, o que não se verbaliza e aguardar a epifania. Todos esses caminhos se encontram e se dispersam nas entrelinhas do poema, porém a resposta lustral e esperada é, simbolicamente, indiciada pelos versos finais da mesma estrofe (II, 4: 7-10) que articulam os opostos significativos espaciais, alto e baixo (trovão e lago); genéricos (homem e jovem); e temporais (transitório e eterno). Um trovão (e é de lembrar que em muitas mitologias, tanto ocidentais quanto orientais, ele representa a voz da superioridade criadora) ressoa agitando as águas lacustres, associadas à fertilização, numa simbólica cópula, imagem do erotismo que abraça todo o infinito universo terrestre e sideral. Há também a

erótica dos corpos enquanto *physis*, no hime-neu da jovem. Uma e outra são imagens de conjugação, esperança e renovo, imagens de um pan-erotismo criador (é de lembrar que um dos epítetos dados pela sabedoria grega à deusa do amor foi *Afrodite Pandemos*, para, através dela, significar a força de atração que a todos e tudo une), em confronto com a destruidora pandemia.

Ovídio escreveu sobre corpos em transformação – humanos ou deuses transmutados em animais ou em vegetais – compondo com tais corpos um *corpus* textual múltiplo e entrelaçado por inúmeros relatos extraídos de um substrato mítico, para que as lendas etiológicas de um passado remoto não se olvidassem. Com elas pretendeu interpretar o mundo desde a criação até a coroação e deificação do imperador Júlio César, costurando, assim, mito e história. O poema que aqui se analisa também encena metamorfoses (no espaço, no tempo, na voz enunciativa e nos corpos físicos enunciados) dando a ler um *mapa-múndi* desolado, enquanto os tempos se sucedem e se imbricam, seguindo um calendário de desesperança, e os corpos que antes eram “felizes”, “inocentes” e livres para viagens e diversões (I, 3: 5-7) já agora são “mortos, enfermos, curados, convalescentes” (III, 17: 3).

Em Aleilton Fonseca, o processo metamórfico se atualiza mediante um engenhoso apelo à citação que, no novo contexto, firma ou infirma, reproduz ou subverte, amplia ou rebaixa seus originais sentidos: metamorfoses do significante e do significado. O leque intertextual abarca, explicitamente, fontes eruditas ou não, de várias épocas e de várias categorias – fragmentos de obras líricas, ficcionais e dramáticas, trechos jornalísticos, letras de músicas populares e hinos nacionais,

alguns desses textos são facilmente identificados (tais como versos do Hino Nacional Brasileiro e do Britânico, músicas do maestro Tom Jobim e de Carlos Gardel, provérbios e aforismos populares, versos de Gregório de Matos, Castro Alves, Mário de Andrade e de Carlos Drummond de Andrade, entre os brasileiros, e Dante Alighieri, Camões, Shakespeare, Charles Baudelaire, Fernando Pessoa, Thomas Mann, Lewis Carroll, entre os europeus, além da *Bíblia Sagrada* e de filósofos como Platão e Descartes, criando significativos contrapontos temporais. Por exemplo, a referência à “Bossa Nova” remete aos chamados “Anos Dourados” brasileiros, em oposição aos tempos doentes de hoje, e também em oposição aos males sociais descritos pelos versos de Gregório de Matos e de Castro Alves. Implicitamente, abarca textos outros que se dão a ler nas entrelinhas, como aqueles textos medievais que se conheceram por “danças macabras”, que apregoavam ser a morte ceifadora de ricos e pobres, dotada de onipresença em palácios e em casebres: “Dos condomínios para as favelas; das mansões para os barracos, / Das madames às domésticas; dos patrões aos empregados” (III, 7: 6-7), e que, por meio de um “realismo criatural”, punham em cena, grotesca e caricaturalmente, a putrefação dos corpos. As citações explícitas ou subentendidas e as transcrições do referencial passado ou presente criam paralelismos e antíteses entre os tempos e os espaços a que se referem e, ao mesmo tempo, problematizam o ato de ler/escrever como um inadiável pacto entre a estética e a ética.

Ovídio, em seu longo poema, surpreendeu a mutação das coisas, mas não foi apenas isso que ele surpreendeu. Ele, como poeta fecundo, soube explorar a natureza metamórfica

da linguagem, sobretudo pela plasticidade das imagens. O poeta brasileiro também se inventa, nesta sua longa reflexão, como um colecionador de imagens que se dão a ver/ler para que não sejam esquecidas. Para tanto, organiza seu poema estilizando um dos procedimentos poéticos de Ovídio: a elaboração das imagens que partem do presente da enunciação para o passado e para o futuro. No enfrentamento poético – *agon* da letra e da língua – a voz lírica que, num aqui e num agora, se refugia na escrita se faz ouvir ora como lamento, ora como saudosa reminiscência, ora como indignação, mas sempre num clamor desassossegado. Ovídio procura o mito, Aleilton, a história. Naquele, imagens míticas e retalhos históricos se costuram de modo a dar a ilusão de um contínuo, engendrado como metamorfose de linguagem. Neste, as circunstâncias alarmantes do presente, de um lado a doença que se espalhou pelo mundo e, de outro, males sociais antigos que persistem insolúveis, determinam as mortes literal e metafórica que engendram e habitam o poema comprovando o que Walter Benjamim (1994) um dia sublinhara: “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar”. Os versos que dizem a morte se organizam como recolhidas de cenas concomitantes de aqui e de alhures, provenientes de *flashes* de documentários televisivos e jornalísticos em diálogo com a tradição cultural e o passado histórico.

O farto e diversificado material que o sujeito da enunciação traz à cena textual para dizer o hoje, o ontem e vaticinar o amanhã, ao dialogar com a tradição, desvenda um contínuo: a presença das mazelas históricas do país desde os primórdios coloniais. Um mal em outro se transforma simultânea e sucessivamente, deixando transparecer camadas

de tempo, enquanto cenas se organizam, condensam-se e se metamorfoseiam no texto poético, ora oferecendo-se como um *close-up* sobre um qualquer agente social: “eis um homem no chão, sob o joelho da lei. / *I can't breathe*, ele apelou...e gemeu: Não consigo respirar.” (III, 21:4-5), ora como uma longa panorâmica que abarca movimentos de massa como o da turba ignara indiferente à doença e ao contágio que “Sob a neblina fria de uma estação chuvosa, cinza e doentia, / [...] fluía nas ruas, no Viaduto do Chá, na rua 25 de Março” (I,8:2-3).

Ovídio, exibindo a comédia mitológica, por diversas vezes rebaixou os deuses tornando-lhes claras as perfídias. Similar processo foi utilizado na caracterização de personagens históricos da atualidade, tais como o “Arrogante” de “*yellow tuft*” (III, 8:2) e “o indigitado” (III,17:6; e IV,2:3), respectivamente o presidente dos Estados Unidos e o do Brasil, este último representado também como “passageiro das trevas” (IV, 6:1), o que, no plano metafórico, o torna equivalente ao vírus macabro, também ele um tenebroso viajor. O procedimento metamórfico de Aleilton Fonseca, ao evidenciar camadas temporais, revela conexões aparentes ou não, claras ou misteriosas entre seres e fatos, entre mitos e ritos, de modo que, no lugar textual, tudo possa convergir para a metamorfose suprema e trágica, da vida para a morte.

T. S. Eliot, tanto na crítica como na prática poética, procurou um paralelismo entre o presente e o passado para refletir sobre seu tempo, num processo de mão dupla: visitaçã e revisão das matrizes culturais e históricas. O longo poema *The Waste Land* se desenha, simultânea e sucessivamente, através de duas atitudes do sujeito em face do mundo inóspito, estéril, corrupto e devastado.

De um lado o sujeito da enunciação experimenta desencanto e frustração com o espetáculo do mundo. A enumeração caótica de imagens e a fragmentação de cenas refletem a degradação da época e a impotência do sujeito para enfrentar os dramas pessoais e coletivos de seu tempo, sintetizados no adjetivo “waste”. É de lembrar que o poeta escreveu o poema logo depois da Primeira Guerra Mundial, para, alegoricamente, focalizar todo o desalento e desesperança da hora. De outro, com erudição e sensibilidade, apropria-se de textos canônicos e eruditos, mas também populares, de diversas nacionalidades e de diversos períodos históricos e artísticos, transcrevendo-os nas línguas de origem para ilustrar uma verdadeira euforia dialógica e intertextual como preservação e *encomion* cultural, quiçá um saldo positivo diante de tanta devastação. Ao longo dos cinco cantos de que é composto, o poema organiza-se pela coexistência de opostos que não se dissipam, por uma *secura* e por um vazio que não deixam espaço para a esperança, muito embora no último canto, um trovão possa, talvez, anunciar o fim da aridez.

O poema de Aleilton Fonseca dialoga de perto com o de T. S. Eliot, num exercício de adaptação, atualização, tradução e transculturação, “fricção textual”, como diria Antoine Compagnon (2010). Tal como o poema matriz, o do brasileiro apresenta cinco cantos, conformados por inúmeras citações de cariz erudito ou popular, abarcando literatura, música, mitologia e história, numa escrita plural. Tal como aquele, este apresenta notas ao final do poema que procuram elucidar as citações do corpo do poema. Ambos discursam sobre um presente degradado, em que a morte se instaura em tudo, através de signos de aridez, destruição, incomunicabilidade.

Assim como no poema norte-americano, no brasileiro os elementos antagônicos também se esgarçam numa aparente concórdia discorde, numa riqueza imagística que vai da antítese à metáfora, da perífrase ao paradoxo e ao oxímoro, num rico trabalho com as virtualidades da língua, quer por deslocamento do sentido literal, quer por aglutinação de sentidos, o que vem a ser uma aposta salutar na força simbólica do significante em jogo de arte e artifício com o significado. Em dinâmica e contínua oscilação, tal jogo impõe também dinamismo à função cognitiva dos leitores. Ambos os poemas insistem, mediante a repetição de um verso de *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire (1985), na recepção da obra como produtora de sentidos. *A Terra em pandemia* ilustra um tempo e um espaço em que a esperança se aniquilou, abre-se, entretanto, uma hipótese de salvação na possibilidade de surgir uma nova deusa no panteão das desgraças: a vacina.

O mesmo deslocamento imagístico que se verifica no corpo textual alicerça também a relação intertextual que *A Terra em pandemia* mantém com *The Waste Land*. Versos do poema modernista migram para o poema contemporâneo de várias formas: ou o poeta brasileiro verte do inglês alguns sintagmas retirados do poema de T. S. Eliot, obedecendo à mesma disposição e ao mesmo sentido em que figuravam na origem, por exemplo, o primeiro canto é intitulado do mesmo modo: “*The Burial of the Dead*” / “O enterro dos mortos”, variando apenas o código linguístico; ou o verso e a disposição de um se mantém no outro sem qualquer tradução. Assim o último verso do primeiro canto é, para ambos os poetas, citação, no original francês, de um verso de Charles Baudelaire, ou, ainda, os sintagmas do poema matriz se

aproveitam com alteração de lugar. Assim o verso 22 do primeiro canto de *The Waste Land* – “A heap of broken images, where the sun beats” – foi adaptado para o oitavo verso da terceira estrofe do segundo canto de *A Terra em pandemia*, com leves variações: “São feixes de imagens fraturadas, batidas pelo sol caolho”. Muitas vezes as modificações se fazem por necessidades geográficas, históricas ou culturais. Em T. S. Eliot os lilases saíam da terra morta misturando memória e desejo: “*Lilacs out of the dead land, mixing / memory and desire*”, porém esta flor não condiz com a flora brasileira e por isso são “*malmequeres*” (I, 1:2) que aparecem no poema de Aleilton Fonseca. Marie, uma das muitas vozes líricas do poema norte-americano, recorda um passeio de trenó que um dia fizera com o primo e, mais tarde, dirigindo-se a um tu, lembra-se de um ramo de jacintos que este lhe dera, quando passeavam pelo “Jardim dos Jacintos”. Toda esta cena idílica, que simboliza um passado feliz, é retomada com as variações necessárias, causadas pelas diferenças climáticas, geográficas e urbanísticas de um lugar e de outro, mantendo-se, entretanto, o mesmo simbolismo de um passado venturoso, lembrado, num desditoso agora, com saudosismo. Em vez de um passeio de trenó, o passeio se faz a pé, “pela orla”, sentindo o ofuscante odor da “maresia” (I, 5:2). Como o eu lírico do poema brasileiro é masculino, é “uma mulher” que lhe dá flores e o casal volta tarde do “Jardim de Alah” (I, 5:7), referência explícita não a um jardim propriamente dito, mas a uma assim nomeada localidade da cidade de Salvador, num processo de adaptação da cena e condensação imagética entre o jardim, a estação do ano e as condições atmosféricas e o topônimo.

No poema de origem, no primeiro canto, surge uma “*Madame Sosostris, famous clairvoyante [...] Is known to be the wisest woman in Europe*”. Ela possui um “wicked” baralho por meio de que aconselha: “*One must be so careful these days*”. O segundo canto, intitulado “*A Game of Chess*”, é estruturado, como o título indica, como um jogo de xadrez cujas pedras atualizam cenas quotidianas marcadas pela violência, indiferença e banalidade entre as relações humanas. Secura, vazio e incomunicabilidade definem os contatos interpessoais desgastados e inúteis que estão em xeque. Mitos antigos ligados ao amor – o mito de Cupido e o de Filomela – tornam-se meros simulacros, uma vez que o primeiro se ergue como estátua e o segundo como pintura. O assunto do segundo canto do poema norte-americano é a ficção mítica do amor que contracena com a história da vida privada de casais onde o silêncio impera e os interesses se desencontram. Eros desgastado. O segundo canto do poema brasileiro também encena jogos, e a Madame Sosostris migra para o novo contexto como uma “famosa vidente” (II, 1:1) que vê o futuro no tarô e, à medida que as cartas são viradas, o simbolismo que encerram desvenda um futuro tenebroso talvez imutável, posto que a Roda da Fortuna está travada. Não se encenam desajustes familiares, as previsões anunciam um desajuste maior, uma ameaça letal que tudo comanda. Se, no poema norte-americano, o jogo de xadrez apresentava, metaforicamente, amor e morte como jogadores, simbolizando nesta as relações carcomidas e naquele o malogro afetivo, no poema brasileiro Eros e Tânatos continuam seu infundável xadrez, num jogo em que a morte logra, sem culpa e sem perdão, um imperioso xeque-mate. Da vidente diz-se que ela poderia ser uma aprendiz de Tirésias,

que é personagem do canto III da matriz, “se alcançasse o sentido do mito” (II, 1:4). Tirésias, no poema de T. S. Eliot, com seus olhos cegos, vê a cena sexual entre a datilógrafa e o empregado como uma cena banal, sem comprometimento, sem emoção, sem paixão. Ele, ao contrário da cartomante, tem o sentido do mito, pois embora a cena vista por ele de alguma forma retome a personagem Filomela, é desprovida do *pathos* presente naquele antigo mito. A vidente não consegue ler nas cartas o verdadeiro sentido do mito, isto é, a realidade degradada do espaço sob o comando do “indigitado”, denominado “mito” (IV, 6:5) por seus adeptos. Os jogos inseridos nos poemas lembram que a literatura é um jogo entre o real e a representação, e que os vocábulos são as cartas ou os peões desse jogo. Daí a ressignificação do vocábulo *mito* nas linhas e entrelinhas do poema brasileiro. Daí a demonização do Poder, neste mesmo poema, por um recurso meramente linguístico: a etimologia da palavra “diabolos” (IV, 4:4-6) e o significado dos diversos signos que a englobam (IV, 3:4-10) ratificando o que Roland Barthes (1978) já dissera: o “Poder é legião”.

Tanto o poema norte-americano como o brasileiro se redigem pela profusão de figuras sonoras (aliterações, assonâncias, ecos, onomatopeias) e de figuras semânticas (metáforas, antíteses, símiles, sínédoques) e pela combinação de várias línguas, além, respectivamente, do inglês e do português, e em registro ora culto, ora popular, muitas vezes em tom aforístico e proverbial, o que confere aos poemas multiplicidade de vozes dialogantes ou não, contemporâneas ou não. Apesar de serem múltiplas, incomunicabilidade, ruído ou silêncio é o que tais falas articulam, num processo de atualização da Babel bíblica. No poema *A Terra em pandemia*,

a articulação de várias línguas, de vários textos, de vários alfabetos, cria o processo ruidoso que se sintetiza no último verso do terceiro canto do poema: “BABEL!!!! bABEL!!! baBEL!! babEL. babel. babel...” (III, 34:10), em que os símbolos gráficos (caixa-alta/caixa-baixa) ilustram um chamamento inaudível (Abel, Bel, El) que ecoa sem possibilidade de resposta. A pontuação exclamativa vai sendo progressivamente diminuída, barateada, até reticências finais, que, tal como a vida nesses tempos pandêmicos, evolui do espanto ao incerto, ao suspenso.

O poema que retoma e desenvolve, na sua prática, as epígrafes que o encabeçam, organiza-se como interrogação desassossegada face tanto ao que Freud (1974) denominou “mal-estar da civilização”: o lado desarmônico do social que desestabiliza as mentes, quanto, por outro ângulo, ao que Slavoj Žižek (2012) denominou “mal-estar metafísico”, porque os dramas pessoais e coletivos já não encontram remédio nas crenças apaziguadoras. É com esse duplo mal-estar que a subjetividade lírica, que no poema de Aleilton Fonseca é plural (notar a insistência de verbos na primeira pessoa do plural, pois toda a sociedade se iguala num *nós* de medos e incertezas), explora sentimentos e impressões coletivas, almejando a condição de testemunha que precisa contar o que testemunhou a fim de dar a ver os fatos e a fatalidade. Já que os acontecimentos hodiernos exigem a não inocência e o comprometimento, é urgente a reflexão ontológica, ética e política sobre os seres, os tempos, os lugares e o Poder que, onipresente, se encontra nos eventos, como gestor direto ou indireto dos mesmos, poder-legião que é em si mesmo um mal.

Os fenômenos sócio-históricos deixam indelévels cicatrizes no corpo da linguagem

e dúvidas quanto a arbitrariedade do signo, daí que seja tão eficaz volver às significações etimológicas. No passado, o vocábulo *testis* (testemunha) denominava aquele que presenciara um acontecimento e por isso era capaz de relatá-lo com fidelidade. *Testis* era a testemunha ocular. Hoje os *medias* colocam tudo e todos no epicentro dos fatos, multiplicando as potencialidades do ver. Já não há distância: tudo é aqui. Já não há tempo: tudo é agora. Ubiquidade e onipresença são privilégios do homem contemporâneo diante de um écran televisivo ou fílmico, neste planeta transformado em “aldeia global”. Testemunha-se tudo. Por isso mesmo o sujeito lírico se encontra em sua própria casa, como precaução emparedado em “LOCKDOWN” (III, 19:5-6), e, concomitantemente, em todo lugar, experimentando-se companheiro da viagem daquele passageiro clandestino cujo “destino é o mundo inteiro” (III, 1:4) e que não perdoa nenhum país. Despertado pelas imagens dos documentários, o sujeito da enunciação, como *testis*, aporta também nos lugares visitados pelo indesejado viajor. Testemunhando, presencia as reações à chegada daquele que, sem o *green card* (III, 8:4), ousa invadir, como “viajante ilegal” (III, 2:7), as terras de *Tio Sam* e as de todo o planeta.

É interessante a utilização da metáfora da viagem para focalizar a expansão do mortífero vírus, que parte da China para o mundo. Igualmente interessante é a utilização de estrofes em décimas, tipo estrófico com que outrora se cantaram as viagens épicas dos séculos XV e XVI, para ilustrar esta nova viagem feita na contramão daquelas que, em busca das especiarias chinesas, levaram a civilização ocidental para todo o mundo. A de agora não é civilizacional, é destruidora. Quanto a isso, não é inocente a citação de versos de

Os Lusíadas, de Luís de Camões. Ao mesmo tempo irônica e judicativa, a opção de Aleilton Fonseca questiona a nossa civilização. A palavra latina *histor* designava aquele que viu. Assim como *testis*, *histor* exigia a precedência do olhar, porém não era um olhar passivo, era um olhar judicativo. História é o produto do olhar interrogativo sobre os eventos. Mediante o indiscutível valor documental do poema, de *testis* o sujeito poético se faz *histor*, passando de testemunha a historiador. O poema, em todo o canto III, ilustra a viagem não épica da partícula letal: o óbito da primeira vítima, o fechamento de portos e templos, a queda das Bolsas de Valores, as cidades desertas e afastadas das marcas que as identificam, os agentes de saúde sucumbindo no *front* contra o mal, o aumento de contaminados e de covas, “holocausto sem fronteiras, sem regras, sem dó” (III, 2:10); mas também o negro sob os pés do racismo da polícia e as “explosões da insensatez” (III, 24:4) que deixaram sob escombros a cidade de Beirute. Sobre as imagens que, das várias terras contaminadas, vítimas da virulência e da violência, se sucedem em ritmo acelerado, paira uma voz crítica que localiza a gestação maléfica na inércia, negação e imprudência das elites governamentais no enfrentamento do perigo: um, traíndo o povo, “negou três vezes” (III, 8:1) o mal; outro, num arrogante “E daí?” (III, 17:6), externou sua indiferença. Com perplexidade, exhibe-se o desfile de ódio dos “Caricatos cavaleiros da discórdia, da balbúrdia, da dissolução” (IV, 2:9), que conspurcam a bandeira verde-amarela com que, insanamente, cultuam a besta apocalíptica, o “passageiro das trevas, homiziado no Palácio da insânia” (IV, 6:1). Se da seleção e combinação dos fatos, origina-se um trabalho historiográfico, da seleção

vocabular, da sintaxe e da semântica, criativamente trabalhadas, gesta-se um surpreendente labor poético, por exemplo, o engenhoso emprego dos signos identificadores de Paris que, por leve modificação, adquirem novo significado: “A cidade perdeu a luz; em seu Arco não há Triunfo” (III, 11:8).

O poema de T. S. Eliot e o de Aleilton Fonseca articulam eixos semânticos que imbricam três vocábulos provenientes do mesmo étimo latino, o verbo *colo*, cujos tempos primitivos *colo*, *cultus*, *culturus* geraram, respectivamente, cultivo, culto e cultura. Os poemas evidenciam a complexa aliança que há entre tais signos. No primeiro eixo, em *The Waste Land*, há uma gama de signos retirados do mundo vegetal: “*rots*”, “*tubers*”, “*branches*”, “*tree*”, “*hyacinths*”, “*vines*”, “*leaf*”, “*vegetation*”, “*grass*”, “*pine*”, e das práticas de amanho da terra: “*planted*”, “*garden*”, “*sprout*”, “*bloom*”. Igualmente, em *A Terra em pandemia*: “malmequeres”, “flores”, “florestas”, “jardins”, “relvados”, “canteiros”, “plantamos”, “germinar”, “semeamos”, “plantio”, “grãos”, “germinem”. Se a tradição literária associou o mundo verde à “paisagem ideal”, amena e aprazível, os poemas em questão rompem com a tradição criando um “*locus horribilis*”. No poema norte-americano, as raízes são inertes (*dull*), os tubérculos, ressequidos (*dried*), a árvore, morta (*dead*), uma secura total impede a germinação e metaforiza a morte. No poema brasileiro, as sementes não germinam, os canteiros se fazem de corpos mortos, plantam-se cadáveres que se semeiam em terra infértil, os silos armazenam mortos. A mesma desolação, a mesma esterilidade, a mesma secura. Os poemas encenam uma peregrinação “*ad loca infecta*”.

No segundo eixo, os signos se retiram do discurso religioso. *The Waste Land* retoma uma

expressão bíblica muitas vezes presente tanto no Antigo como no Novo Testamento: “*Son of man*”, alude ao Salmo 136, *Super Flumina Babylonis*, ao dizer: “*By the Waters of Leman I sat down and wept...*”, termina o terceiro canto como uma prece “*O Lord Thou Pluckest me out / O Lord Thou pluckest*”, retoma mitos da religião grega clássica e conceitos da primitiva religião da Índia ao citar, ao fim do poema, no sânscrito original, os *Upanixades*. Já em *A Terra em pandemia*, recolhem-se expressões que lembram várias práticas religiosas: “Améns”, “Missas e cultos”, “altares”, “anjo”, “salvação”, “templos”, “martírio”, “mesquitas”, “Zeus”, “Baal”, “Alah”, “Cristo”, “profetas”, “rosário”, “holocausto”, mas também o discurso bíblico, através da citação de versículos do *Eclesiastes* e do *Apocalipse*. O que permanece, num e noutro poema, é a incapacidade das crenças para responder às inquietações humanas em tempos de devastação e morte. Carência e silêncio que emanam de tudo contaminam o sagrado, fomentando o mal-estar metafísico. No poema de T. S. Eliot, tal vazio se ilustra pela “*empty chapel, only the wind’s home*”, pelo candelabro judaico cuja chama é efeito do espelho. As religiões são apenas camadas superpostas da cultura armazenada pelos povos. A citação dos *Upanixades* insinua que perguntas e respostas estão menos nas crenças que na compaixão (*dayadhvan*) e no autocontrole (*damyata*) dos homens. No poema brasileiro, o deus de todas as crenças também está de portas fechadas e em silêncio: “A Arábia Saudita fechou a sagrada Meca, o santuário de Ka’Bah / Na Basílica do Vaticano um Papa triste e só, ora e pede clemência / Nos terreiros de candomblé, os atabaques ressoam o silêncio” (III, 9:1-3) e só no homem está a solução: “Em cada um de nós sua única salvação” (V, 2:10). Os

poemas descreem da palavra bíblica que diz que a fé faz a água, com todos os sentidos simbólicos vitais e salvadores, brotar da pedra. A fé não escondura a seca física ou psicológica, real ou alegórica: em ambos os poemas, o inferno é aqui e “A grande fábula do céu cedeu” (III, 34:8).

O terceiro eixo, o da cultura, perpassa uma e outra obra, atrelando o cultivo, o culto e o arsenal de símbolos inventariados pelos saberes, pela intertextualidade, pela memória dos fatos, das práticas e dos valores. Alfredo Bosi (1992) nos ensina que *colo* implica ocupar a terra e lavrá-la. Todo processo civilizacional se fez no sentido dessa ocupação e desse trabalho. O domínio do espaço e, conseqüentemente, do semelhante visto como outro é o que a história das Américas tão bem exemplifica. A Antropologia diz que o enterro dos mortos precedia ao ato de lavar a terra, de cultivá-la. O pensamento mágico que preenchia uma causalidade deficiente – o chão que guardava os corpos falecidos era o mesmo que trazia o alimento – foi a primeira forma de religião, englobando o sentido agrário e o sentido sacro. Tanto o poema de T. S. Eliot quanto o de Aleilton Fonseca trançam o cultivo e o culto: “*That corpse you planted last year in your garden. / Has it begun to sprout? Will it bloom this year?*”, lê-se no primeiro e, no segundo, lê-se: “Os cadáveres que plantamos nos jazigos urgentes, mal-acabados, / Já começaram a germinar?” (I, 8:7-8). Se o enterro dos mortos foi a primeira espécie de culto, para que eles fossem lembrados através dos brotos que nasciam da terra, num e noutro poema enterrear os mortos é não permitir que sejam esquecidos. Daí a nomeação do médico chinês que quis avisar o mundo sobre o perigo iminente e morreu. Dizer “Doutor Li Wenliang” (III, 5:7) é culto à sua memória, é não o esquecer.

Todo trabalho de preparo da terra, de semeadura e de colheita é um trabalho cultural que envolve relações de poder subjugadas às esferas econômicas e políticas. O poeta brasileiro dispõe os recursos da língua portuguesa e da tradição cultural para confrontar os percalços e os poderes e o faz, deixando claras suas concepções existenciais, estéticas e políticas, compreendendo a história como progressão dessas mesmas esferas, daí buscar a origem das maleitas atuais nas do passado. Se no hoje o vírus maldito mata, um outro maldito vírus tem contaminado a realidade: o descaso com as minorias tem exacerbado “A má arte de assassinar mulheres, índios, negros, quilombolas” (III, 20:8) e vem aprimorando, “Desde sempre, a epidemia que vem de tempos, em longa lista” (III, 20:9). Assim, o negro assassinado em Minneapolis culmina um processo racista iniciado com a escravidão, o que torna atuais os versos de “O navio negro”, de Castro Alves. O índio dizimado pelo vírus na Amazônia representa todos os que foram dizimados no processo da colonização que se fez por apropriação de terras para o cultivo e de braços para as cultivar. O mesmo princípio econômico-político da época colonial continua hoje no agronegócio responsável pelo desmatamento das terras amazonenses e destruição das vidas e das culturas nativas. Como tudo se amalgama no complexo do Poder, “As nascentes silenciam o canto” (I,7:7) e geram a falta de água que impõe a secura e a esterilidade, metáforas da morte. A aridez encontra sua raiz nesse mesmo interesseiro desmatamento: “Se possuíam densas florestas, por que as devastaram para vender?” (I, 7:5). Conjugação indesejada de *colo*, *cultus*, *cultura*. Conjugação aplaudida de *testis* e *histor*.

Sabe-se, com Calvino, que a literatura requer empatia e contiguidade universal. É nesse duplo vetor que transita o *modus operandi* dos poetas e também o dos leitores. Os poemas não aconteceriam sem uma subjetividade mergulhada no tempo histórico e reativa a esse tempo, subjetividade que, pela metamorfose, transforma em arte o real, e fertiliza o texto unindo memória individual e repertório cultural. Há obras que interpelam, intrigam, desconcertam e ficam. São as que no sigilo da produção e da leitura desvelam o sentido do corpo (in)consciente do poético. São as que, barthesianamente, obrigam o leitor a levantar a cabeça. Aleilton Fonseca leu *Bhagavad-Gītā*, Ovídio e T. S. Eliot levantando a cabeça. Neles buscou o manifesto e o latente, o racional e o emocional, o local e o universal e reescreveu-os, permitindo que prosseguissem a dizer o que de fato disseram e continuassem a olhar para nós, leitores, e a nos interpelar como se fossem ícones ortodoxos. *A Terra em pandemia*, metamorfose plena do mal em poesia, fez-me ler levantando a cabeça.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal / As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1 (Obras escolhidas).
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ELIOT, T. S. *The Waste Land*. New York: Boni and Liveright, 1922.
- FREUD, Sigmund. Mal-estar na civilização. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. Vol. 21.
- FEUERSTEIN, George. *O Bhagavad-Gītā: uma nova tradução*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Pensamento, 2015.
- FONSECA, Aleilton. *A Terra em pandemia*. Itabuna: Mondrongo, 2020.
- WILHELM, Richard. *I Ching. O livro das mutações*. Tradução de Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa. São Paulo: Pensamento, 2006.
- OVIDIO. *Metamorfoses*, livro XV.
- ŽIŽEK, Slavoj. *O ano em que sonhamos perigosamente*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2012.

Vive! E lembra-te de mim

Viviana Bosi

Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.
Autora de *Poesia em risco. Itinerários para aportar nos anos 1970 e além* (2021),
sobre diversos poetas brasileiros contemporâneos, dentre outros livros e estudos.

Resumo: Este ensaio tem como foco principal a análise interpretativa do poema "Visitante", de Cecília Meireles, incluído no volume *Vaga música* (1939). Alguns traços de sua poética se delineiam nestes versos, tais como a indagação sobre possibilidade de comunicação entre o sujeito e o seu interlocutor, ou entre o poeta e seu leitor, assim como a reflexão sobre o trabalho de composição artística. O poema manifesta uma dúvida em relação ao acolhimento e à compreensão da poesia no mundo atual, referindo-se, obliquamente, a um tempo hostil ao desejo de realização de uma "vida reinventada" pela imaginação.

Palavras-chave: Cecília Meireles; poesia brasileira; sujeito lírico.

Abstract: This paper focuses especially on the interpretative analysis of the poem "Visitante" ("The visitor"), by Cecília Meireles, included in *Vaga música* (1939). Some of her poetic traits are expressed in these verses, such as the questioning of the possibility of communication between the subject and his/her listener or between the poet and his/her reader. The poem also reflects upon

artistic composition. It manifests a doubt in regard to the welcoming and understanding of poetry in the world today. The poem obliquely refers to a time hostile to the author's desire to accomplish a "reinvented life" through imagination.

Keywords: Cecília Meireles; Brazilian poetry; lyrical subject.

*Conservo-te o meu sorriso
para, quando me encontrares,
veres que ainda tenho uns ares
de aluna do paraíso...*

*Leva sempre a minha imagem
a submissa rebeldia
dos que estudam todo o dia
sem chegar à aprendizagem...*

(Cecília Meireles. "Aluna", *Vaga música*, 1942)

Há mais de trinta anos, numa sala do curso de Letras, uma aluna ouvia a leitura de um poema que o professor de Literatura Brasileira distribuíra para a classe. Estavam todos concentrados, acompanhando a

voz do professor. Então, houve uma ligeira pausa na leitura, que fez a aluna levantar a cabeça da página e ver, de relance, que ele chorava. Discretamente, num átimo, a lágrima desapareceu.

As anotações no caderno, que reproduzem de forma sumária, certamente incompleta, o que o professor dissera à época, foram se acrescentando inquietações que o poema originou ao ser relido ao longo dos anos. Assim, esta aluna se propõe a retomar, ainda que parcialmente, a análise feita em classe naquele dia e a escavar um pouco mais as evocações que o poema lhe suscitou.

A intenção é corresponder à dupla solicitação que lhe foi feita: que escrevesse um artigo no qual exporia uma análise interpretativa adequada aos nossos cursos de graduação e, ainda, que convidasse aquele professor para que ele também participasse deste número especial dedicado à leitura de poesia. De modo que, estimulada pelos dois pedidos, decidiu uni-los e reformular a análise a partir das lembranças daquele dia.

Rarefeitas e esparsas serão nossas citações da fortuna crítica, tendo em vista que se trata sobretudo de uma “aula”. Se mencionamos uns poucos estudos e alguns outros poemas, tudo será carreado para uma possível melhor compreensão do centro de imantação.

O poema pede leitura em voz alta:

Visitante

*Quem desce ao adormecimento
que me envolve e em que me perco,
feito um vento abrindo um cerco
de penumbras, num jardim,
e toca o meu pensamento*

*com uma lâmina de aurora,
e escreve-me, indo-se embora:
“Vive! e lembra-te de mim?”*

*Quem, do mar do esquecimento,
busca areias de lembrança,
mas tão sem força e esperança
que outra vez volve ao seu fim,
mira seu rosto, um momento,
à luz do meu sonho triste,
compreende que não existe,
e pergunta: “Por que vim?”*

(Cecília Meireles, *Vaga música*, 1942)

Provavelmente composto durante o período da Segunda Grande Guerra, “Visitante” integra o volume considerado o segundo livro da voz madura de Cecília Meireles. Este fora precedido por *Viagem* (1939), livro premiado que lançara a autora para um público mais amplo, no qual já nos deparamos com características que se repropõem em grande parte de sua obra posterior. Voltaremos a isso, mas, por ora, principiemos por uma leitura mais estrita às configurações formais do poema em tela.

Nota-se bastante simetria entre a primeira e a segunda estrofes, oitavas de tradição lusitana, que se abrem com o pronome indefinido e interrogativo “Quem”, uma vez que ambas terminam na forma de perguntas. Contribui com a impressão de ressonância o espolamento engenhoso das rimas (ora paralelas ora a se repropor: ABBCADDC e AECAFFC), assim como a métrica regular da redondilha maior.¹ O padrão sonoro do poema sugere

¹ Com a exceção do primeiro verso, no qual tendemos a contar oito sílabas poéticas – espraçamento compreensível pelo próprio sentido deste –, ou então, apertamos o compasso com uma sinérese forçada (des-**ce ao a**) mas não impossível. Como o octossílabo é medida de verso bem comum na obra de Cecília, não surpreende esta abertura.

que cada estrofe de oito versos poderia ser dividida em dois quartetos, já que o acento rímico enfatiza a reverberação, alternando-se as terminações ditas francesas (de palavras paroxítonas): adormecimento, pensamento, esquecimento, momento; e as chamadas rimas espanholas, consideradas mais enfáticas (palavras de acentuação oxítona): jardim, mim, fim, vim...

A pulsação rítmica marcadamente ternária e os ecos sonoros lembram os embalos da maré, quando ocorre o breve encontro que logo se esvai... Chama a atenção do leitor tantas reverberações, seja as propiciadas pelas muitas nasais, seja pela oclusiva velar /k/, a começar por esse “quem” conjugando ambas, que vai rebatendo para todos os lados no começo das estrofes (quem/ que me, perco, cerco, esquecimento, toca) como indagação e procura pela identidade – sujeito indefinido dessa longa primeira sentença em que um eu vai acordando, como se estivesse a se espreguiçar. De um lado, essa sonoridade mais dura do /k/ pode ser associada à concretude da pergunta, mas logo a sibilante /s/ ao lado da amiga dental /d/ (desce, adormecimento), unida às nasais e à fricção suave do /v/, vem se espriar por todo o poema.

A repetição é ainda reiterada pela construção encadeada, paratática, em que os acréscimos coordenados parecem ondas que vão e vem.² Cada estrofe se constitui numa grande frase, em que as pausas do final de cada verso são sucedidas por alguns *enjambements*, a criar uma impressão de continuidade de bloco.

² Mário de Andrade, em resenha de *Viagem* publicada em 1939, louvava essa facilidade de Cecília Meireles para o uso das formas tradicionais, as quais proporcionavam aos seus poemas um equilíbrio entre espontaneidade e construção, assegurando precisão expressiva.

O paralelismo das imagens acrescenta um tipo de balanço simétrico ao poema: na primeira estrofe, vento e aurora vêm se somar, enquanto na segunda, mar e areia se defrontam, como se, de forma transfigurada, comparecessem, de modo indicial, os quatro elementos primordiais (ar, fogo, água e terra) em uma gangorra de alternâncias.

Um ser misterioso, que vem de cima, possivelmente de esfera superior e transcendente, irá, portanto, descer em busca do sujeito adormecido, como se este estivesse em local protegido, rodeado por um invólucro de névoa entorpecedora, no qual houvesse olvidado de si.

A princípio, apresenta-se a comparação entre o visitante desconhecido e o vento que penetra um “cerco de penumbras”, como se o eu lírico fosse uma bela adormecida em um *jardin clos*, lugar fechado e obscurecido, e o vento viesse despertá-lo com o impulso de seu sopro – palavra nomeadora e espírito fecundante.

O vento estimula, aviva: ser animador que “toca com uma lâmina de aurora”. Perfura e abre com ímpeto que instiga a sair desse adormecimento pelo fio agudo e luminoso a romper o ambiente recluso.

Mas é muito rápida essa epifania, pois logo o visitante se retira. Insufila algum vigor, num instante que quebra a modorra, e se vai. Fica inscrito na memória pois, ao partir, deixa uma frase, um emblema: “Vive! e lembra-te de mim”. Este “quem” indeterminado (criador, pneuma, amante fugaz, divindade, *alter ego*, memória, inspiração, inconsciente?) escreve algo fundamental. Para que o sujeito (e o próprio poema) exista, ele precisa recordar sua marca de batismo.

O visitante deixa registrada uma frase, como um mandamento, para que, a partir

dela, a voz poética acorde e renasça. Ora, também nós, transformados em sujeitos pela lei da poesia, em que o eu lírico inclui o leitor, recebemos o mesmo imperativo. Assim, é estabelecido um diálogo nestes versos, em que um outro, *daimon* sobrenatural ou parte do inconsciente, é o responsável pela origem do sujeito. Como um Janus de duas faces, ele parece ordenar que o seu interlocutor se volte tanto para a frente quanto, em certa medida, para trás. Este “e” entre a primeira e a segunda frases sugere tanto um tom de coordenação quanto de adversativa. Porém, no contexto, recordar é sobretudo ser: embora a inscrição seja curta, a resistência, precária, há um reconhecimento.

Na segunda estrofe, o “mar do esquecimento” ecoa “adormecimento”. “Esquecer” deriva do latim *cadere*, cair, descer, como alguém submerso que deseja aflorar. Estamos em um ambiente informe, mergulhados no líquido embrionário da indefinição onírica. O visitante poderia, desta vez, vir até de dentro do visitado. Enquanto o oceano é escuro, infinito, e nele o sujeito encontra-se praticamente fundido às águas, por oposição, alcança cristais minúsculos (as areias), grãos de ínfima mas consistente matéria. Algo que advém das profundezas quer definir-se, através de mínimas lembranças, ao menos como vestígios de autoconsciência. A areia parece representar essa orla de esperança, metonímia da praia, quando se atinge a possibilidade de estar diante de: presença.

No entanto, como já apontamos, trata-se de um elemento próximo do pó, o qual não se pode de fato considerar como algo consistente: as “areias de lembrança” compõem evocações escassas, quase dissolvidas.

Seria uma reminiscência subconsciente ou transcendental que tenta emergir, como um afogado a buscar a terra firme? O nascimento do sujeito e do poema poderia ocorrer agora, ao adensar-se sua figura corpórea?

Que as musas, divindades do canto, sejam filhas da memória, este poema vem corroborar, uma vez que a consciência da verdade parece coincidir com a fonte grega, na qual o inspirado, antes envolto em amnésia, quando tomado pelo entusiasmo, recebe de potências superiores o desvelamento do esquecido.

Mas, tão logo desponta – cintilação passageira –, o visitante volve em seguida ao seu amortecimento. Essa “outra vez” emula o movimento de uma segunda tentativa de aproximação – como uma nova onda/estrofe. Desta feita, porém, parece ter perdido a energia assertiva do sopro e da luz que o caracterizara antes. Agora é “tão sem força e esperança”, que logo reflui para o “seu fim”. Apareceu célere para o sujeito lírico ainda adormecido, como se este figurasse no sonho a imagem da realização do desejo em que o visitante pôde, por um instante, se enxergar refletido.

Ora, ao “mirar seu rosto” no sonho, sugere-se a imagem do espelho, considerado, desde Platão, o próprio símbolo da mimese poética. Para o filósofo, a representação artística não continha substância concreta. Então, há uma distância entre o visitante e a realidade, como se o mundo não o pudesse acolher – o sonho de uma sombra. Já antes se insinuara o intervalo, quase intransponível, entre o plano elevado de onde proveio o ser misterioso e este lugar de oblivio e semiconsciência em que se acha o sujeito. Se o visitante veio do alto, seria ele um enviado do reino das ideias, talvez, que traria vida

e ânimo ao sujeito que apenas o vislumbra, num átimo?³

Outra faceta da imagem do espelho reaponta frequentemente na poesia de Cecília: são numerosos os versos em que o sujeito lírico olha para o próprio rosto e não se reconhece. Sua face está perdida ou diferente do que supunha aparentar, como constatamos nesta estrofe da “Canção quase inquietada” (*Vaga música*):

*(Mas, neste espelho, no fundo
desta fria luz marinha,
como dois baços peixes,
nadam meus olhos à minha procura...
Ando contigo – e sozinha.
Vivo longe – e acham-me aqui...)*

E em outro poema, ainda:

*Entre o desenho do meu rosto
e o seu reflexo,
meu sonho agoniza, perplexo.*

(“Epigrama do espelho infiel”, *Vaga música*)

Em ambos, o sujeito estranha a própria face, sinédoque possível da identidade. (Perguntemos aos lacanianos o que significaria esse estágio do espelho assim fluido e impreciso).

Eventualmente se poderia considerar o visitante como uma parte de si mesmo que se

³ Em seu brilhante estudo da poesia de Cecília Meireles, Leila Gouvêa (2008) desenvolve pesquisa sobre a influência da filosofia grega, especialmente de Pitágoras e Platão, ao lado da mística oriental, sobretudo no que ambas contêm de comum, como a crença na efemeridade passageira das coisas deste mundo, meras aparências, em contraposição à eternidade de uma realidade superior. Igualmente, a importância fundamental da rememoração (anamnese) para alcançar o desvendamento de verdades soterradas pelo esquecimento proveniente da reencarnação.

desconhece? Ou seja, um estado de ânimo especial que emerge do fundo do eu para atingar vigor na voz poética, mas não consegue se firmar e permanecer, e logo se dissipa?

Talvez, como na lenda de Eros e Psiquê, este forasteiro pudesse ser interpretado como alma divina que vem amorosamente procurar o sujeito, na tentativa de conduzi-lo a seu reino?⁴ No entanto, ao descobrir que “não existe”, desaponta a expectativa de elevação e de companhia do eu lírico?

Seja como for, a voz poética anseia pela chegada do visitante, que virá finalmente despertá-lo, fazê-lo viver em plenitude. Mas este, quando finalmente emerge e se manifesta, “compreende que não existe.” Como o “Ulisses” de Pessoa,

*Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.*

(*Mensagem*, 1934)

O incerto visitante, ao mirar-se à luz do sonho, se reconhece como um provável fruto da imaginação do sujeito adormecido. Como se trata de um “quem” interrogativo, poderia ser apenas um apelo íntimo da voz lírica solitária que aspira pela chegada desse alguém único, absolutamente especial, que nunca virá, a não ser no devaneio do desejo.

O “sonho triste” no qual o visitante, por um “momento”, “mira seu rosto” evoca

⁴ A possível reminiscência a esta lenda faz-nos lembrar do poema de Fernando Pessoa, “Eros e Psique”, no qual, afinal, Eros descobre que ele e Psique são a mesma pessoa. Quem sabe aqui em nosso poema, o visitante, ao buscar acordar o sujeito lírico, também não se transforma na coisa amada, desvanecendo-se tão logo o poema seja afinal gerado?

o isolamento do poeta moderno, que nos acompanha ao menos desde a figura do leque que desce do céu de Mallarmé: beijo proveniente do espaço que quer se aproximar, mas não encontra guarida entre os homens, como asa que não se consegue conter na mão.

De forma análoga, Mário de Andrade, ao analisar “Eco” (*Viagem*) no ensaio “Cecília e a poesia”, escrito em 1939, se perguntava se um cão que late à noite, figura principal daquele poema, jamais acharia resposta para o sentido de sua vida, uma vez que possivelmente estava a escutar apenas o ressoar do próprio som que produzia.

O último verso contempla um desdobrar-se, quando se sobrepõem duas interrogações: enquanto o eu lírico continua a se indagar sobre quem é esse visitante, ele mesmo, de sua parte, também faz uma pergunta, seja para si mesmo, seja para o sujeito, seja, por fim, para o leitor: “Por que vim?”. Se, na primeira estrofe desta pequena fábula, a questão partira da voz poética, nesta segunda ela foi emitida pelo seu duplo – quem sabe, ambos habitam a mesma pessoa, como instâncias divididas do sujeito. Não temos certeza se seriam duas personagens que se defrontam em um diálogo ou apenas um ser desdobrado.

Versos e estrofes que terminam de forma interrogativa são comuns na obra de Cecília, na qual a poeta⁵ é apresentada frequentemente

⁵ Poeta ou poetisa? Carpeaux se insurge contra uma falsa poesia feminina, sentimental, por vezes escrita por homens, e, para distinguir Cecília Meireles deste apodo “pejorativo”, prefere chamá-la de “poeta” (1999: 874). Também por isso, apesar da argumentação extraordinariamente bem articulada de Maria Lúcia Dal Farra (2006), que nos inclinaria a empregar sem medo o termo “poetisa”, vamos continuar a utilizar “poeta”, esta palavra hoje considerada de gênero uniforme. O estudo desenvolvido por Dal Farra perscruta a obra de Cecília Meireles como um todo, ao deter-se em temas centrais

te como uma peregrina, isolada, à busca de si mesma ou de alguém impossível e ausente, que apenas no sonho poderia se revelar e, quem sabe, acolher sua sede por compreensão intensa, em um universo em que tudo é inescrutável e por vezes adverso:

*Quem viu aquele que se inclinou sobre
palavras trêmulas,
de relevo partido e de contorno perturbado,
querendo achar lá dentro o rosto que dirige
os sonhos,
para ver se era o seu que lhe tivessem
arrancado?*

(“Estrela”, *Viagem*)

*Quem me leva adormecida
pelas dunas, pelas nuvens,
com este som inesquecível
do pensamento no escuro?*

(“Passeio”, *Viagem*)

*Perguntei quem era,
Mas não respondia.
Sumiam-se as falas.
Cruzava por muros
de sombra e desgosto,*

(como a importância do espelho, do nome, do corpo, da transitoriedade, e em tantos outros), à volta do que seria a defesa do feminino numa poesia reputada como universalista e praticamente andrógina. Assim, convenceu-nos em relação ao reconhecimento inequívoco da porção mulher nas imagens que ela convoca. (Recomendamos fortemente a leitura do ensaio de Dal Farra, poeta e poetisa que vai a fundo em sua reflexão sobre Cecília Meireles). Mas, por não querer de forma alguma diminuir essa grande poesia com os preconceitos existentes à volta de um termo estigmatizado, permanecemos, por ora, empregando a definição mais consensual. Heloísa Buarque de Hollanda organizou uma antologia de poesia contemporânea escrita por mulheres à qual deu o título de *As 29 poetisas hoje* (2021). A diferença entre o estilo de Cecília e a poesia feminina atual não poderia ser mais estridente, o que (quase) nos tenta a chamá-la de poetisa, por contraste...

*por salas e salas
de melancolia.*

Perguntei: "Quem és?"

Mas não respondia.

*De nuvens, de espuma,
de espuma, de areia,
me achava enrolada,
da cabeça aos pés.*

*Pelos corredores
sem luz e sem porta,
sem porta e sem termo,
não se via nada.*

("Alucinação", Vaga música)

Enquanto todos os verbos estão no presente em "Visitante" (pois desenrola-se um aqui e agora instantâneo, característico da recordação lírica), a pergunta "Por que vim?" já acontece no passado, a evidenciar o fim da visita e do poema. Na primeira parte, os verbos denotam atividade, ao passo que os últimos, em sua maioria, tendem à introspecção (mirar, compreender, perguntar). Esta indagação final parece resultar de um indício súbito de consciência (em meio ao sonho) decorrente do ato de refletir-se: o visitante, ao reconhecer o próprio rosto-poema, conclui tanto pela sua inutilidade quanto pela sua inexistência no mundo real. Sua tentativa de encarnar-se perdeu o sentido no momento mesmo do encerramento do poema. O trajeto esgotou-se ali mesmo, como se ele admitisse a própria insignificância para quem o poderia tê-lo recebido. Perfeito, dissolveu-se, incompreendido e ignoto.

É acentuada a discrepância entre o tom exclamativo da primeira afirmação do visitante, que se dirige certo ao seu interlocutor, no imperativo, e sua segunda fala, dubitativa

e encolhida no sonho, desconfiada até mesmo da própria realidade.

Ressoa, neste passo, a reflexão de Agamben sobre o fim do poema – o momento em que, reunidos o sentido completo e os ecos sonoros, ambas as correntes, semântica e semiótica, confluem para o ponto em que se "destruiria a máquina poética, precipitando-a no silêncio", pois "o que resta do poema depois da sua ruína?" (2002: 146-147). E ainda, o que resta do sujeito lírico na modernidade, agora confinado ao espaço da intimidade e da imaginação?

Pois, afinal, quem poderia ser o visitante?

Um deus momentâneo que quer se manifestar? um sentimento do transcendente que sobrevive nesse mar infinito e inexplicável do inconsciente? ou uma inspiração que aspira a materializar-se em palavras escritas? seria a expressão do poético que não encontra lugar no mundo real, apenas no imaginário, no sonho que é triste porque não pode realizar-se, não tem lugar ou sentido e logo recua para o nada? ou, quem sabe, o anseio pela companhia do Eleito para o sujeito lírico, solitário como a harpista na estação de águas? ou, por fim, o instinto vital do poeta a irromper por um instante em meio à sua infundável melancolia?

Esse "quem", ao que se pode inferir, parece ser uma voz que tenta entender o sentido do trajeto vital ao buscar o poeta no poema, todavia a já se despedir no último verso. Teria essa rápida existência entre duas águas nos alcançado antes de refluir? "O Tu, em última instância, é enigma, porque a sua perenidade na memória corresponde à sua transitoriedade no tempo", por isso "A construção da presença é uma alegria difícil porque fundada na dor da ausência", percebe Alfredo Bosi (2003:126).

Haveria, no fundo, talvez, certo tom elegíaco de reminiscência biográfica, tendo em vista seja o perecimento precoce de tantos membros da família de Cecília e, ainda recente, a morte trágica do primeiro marido? Miguel Sanches Neto descreveu esta poesia como de “lirismo orfânico” (2001: xxiii), dado o alto número de perdas que a autora sofreu. Nesse caso, o visitante se reportaria a um ser amado, infelizmente transitório, que intentaria insuflar alento vital no sujeito lírico, antes de dissolver-se como miragem fantasiosa. O âmago existencial de tanta dor possivelmente se converteu em sublimação artística. Fios de melancolia, no sentido de saudade de um objeto ideal perdido, irradiam-se por esta poética, como “gritos transfigurados”.

Em versos nos quais Cecília se refere à família pregressa, tão longínqua que sua existência parece até fruto da imaginação, os antepassados mortos a exortam:

*Vive! – clamam os que se foram,
ou cedo ou irrealizados.
Vive por nós! – murmuram suplicantes.*

(“Compromisso”, *Mar absoluto*, 1945)

...

Especular sobre quem fala, de onde fala, ou de que tipo são as vozes líricas, é questão em aberto, especialmente na poesia moderna. Pressupõe-se que o sujeito lírico vá se constituindo através da criação do poema, entre a matéria biográfica e o trabalho de composição.

Assim, João Cabral, para exemplo de contraste com Cecília Meireles, apresenta seu eu poético em construção, numa fala

da personagem Raimundo em “Os três mal-amados” (1943):

Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas à minha fuga. (1995: 63)⁶

É como se, de propósito, Cabral resolvesse dela diferir em tudo em seu programa estético. Nada mais distante da “graça aérea” de Cecília Meireles (com bem definiu-a Bandeira, 1997: 452). Sem dúvida, se esta poesia tende a ser tanto musical quanto pictórica, suas imagens e mesmo sua sonoridade costumam ser mais suaves do que as cabralinas. Uma vez que a voz lírica se define como “pastora de nuvens”, Sanches ressalta “o inefável e fugidio”, o “viver em suspensão”, “o elemento móvel, mutável, inapreensível”, em que ela se contrapõe aos “pastores da terra”, que creem em firmeza e limites: “Nuvens versus pedras. O informe em permanente mutação versus a matéria repousada em sua forma eterna”, pois “Um está fixado a um espaço e faz dele a sua identidade. O outro leva uma existência imprecisa.” (Sanches, 2001: xxiv-xxvi). O próprio título do volume em que se localiza “Visitante” remete a essa melodia indefinida e nebulosa: *Vaga música*. Embora, na obra de Cecília, as imagens sejam delineadas com clareza e precisão, o encontro epifânico supõe um contato algo ligeiro: “Coisa que passas, como é teu

⁶Há pequenas diferenças na escolha do vocabulário entre a edição original de *Os três mal-amados* e esta que consta do volume revisto por Cabral em sua *Obra completa*, da qual extrai a citação. São algumas substituições por sinônimos que não alteram substancialmente o sentido.

nome?”, diz um verso emblemático – quase como se a poeta quisesse alcançar um objeto que se dissipa antes que ela pudesse apreendê-lo. Em “Descrição” (*Viagem*, 1939), Cecília se refere a uma água que reflete as estrelas, as folhas, o céu, mas quando nela se mergulha a mão, o contorno das coisas refletidas se desvanece. A água flui e desliza sem que se possa apanhar coisa alguma. Apesar da desolação que acompanha o gesto, algo permanece, pois resta “um esplendor sobre a sua passagem” e uma “inútil beleza/ nessas mãos que desenham dentro da água sua viagem/ para fora da natureza”, mesmo que nunca se possa extrair nada de sólido desse elemento líquido. A poeta, ainda assim, continua sua atividade, como um “peixe bebendo o mar”, tentando abraçar o céu, as estrelas, as folhas espelhadas, para tentar segurá-las transformando-as em palavras, enquanto tudo prossegue em seu devir fugidio de “Inscrição na areia”. Como bem formulou Leila Gouvêa, haveria, na obra de Cecília, uma tendência dominante ao “heraclítico fluxo permanente e irreversível do tempo e das coisas” (2008:34).

Quando se afirma que ela era moderna sem ser modernista, em parte está se referindo a isto: de um lado, tanto o manejo de formas tradicionais de composição quanto a utilização de imagens aparentadas com o lirismo simbolista (flor, estrela, mar, pássaro...); de outro, a percepção da profunda solidão causada pelo desajustamento em relação aos demais seres humanos, acentuada ainda pela consciência do hiato entre a vida presente e o sonho, sobre o qual o poema intenta saltar, lançando-se como visitante imaginário. Outro traço de sua modernidade “kantiana”, por assim dizer, afirma-se na atitude “desinteressada e efêmera” da sua

canção, cujo maior propósito é ser “flor do espírito”, sem utilidade a não ser tornar “o mundo mais belo”. Canto no deserto, sem saber se alguém o escutará.

Essa lucidez sobre o exílio do poeta é reconhecida como infelicidade em vários títulos de *Viagem* (1939), livro imediatamente anterior a *Vaga música*, os quais se referem à orfanidade, ao desamparo, à renúncia. Dentre eles, distinguimos “Estirpe”, em que a voz lírica se identifica com os mendigos mais desprovidos de tudo – aqueles que já nem pedem nada, excluídos do convívio humano. Como aventamos, quem sabe o visitante não representaria a própria poesia sem lugar, apenas visível à luz do sonho? Mas ela não desiste de se interrogar sobre a sua possibilidade de habitar este mundo, ou mesmo de indagar se de fato existe para o seu interlocutor, uma vez que sua vinda a ninguém interessa. Ainda que a tentativa de acordar o leitor adormecido seja vã, o poema insiste até sua (quase) derrota.

Em busca deste horizonte utópico, incessantes imagens de caminhada, viagem e navegação se repropõem em sua obra, por vezes terminadas em naufrágios e outros insucessos. Acontece de as andanças ocorrerem durante o sonho, quando mesmo a esperança do diálogo com esse ente ideal parece improvável:

*Procurei-te em vão pela terra,
perto do céu, por sobre o mar.
Se não chegas nem pelo sonho,
por que insisto em te imaginar?*

(de “Canção quase melancólica”, *Vaga música*)

*Ai! por mais que se ande, é certo:
– não se encontra o bem perfeito.
Vai nascendo só deserto*

pelo peito.

*E entre o desejado e o aceito
dorme um horizonte encoberto.*

(de "História", *Viagem*)

A paisagem percorrida pela poeta nestas deambulações é, sobretudo, mental e imaginária, assim como a sua temporalidade. Os herdeiros do simbolismo, entre os quais a crítica coloca, com razão, Cecília Meireles, habitam esse "cronotopo" de aparência intemporal (na expressão de Carpeaux, 1999), e tendem a se valer de figurações extraídas da natureza para dar corpo aos cenários do devaneio poético. A ausência de factualidade propriamente cotidiana e histórica em época tão brutal deve corresponder a alguma razão fundada. Em "Visitante", isso se explicita, em nosso parecer, quando o sujeito descreve seu sonho como "triste" – provavelmente porque ele reconhece que não pode realizar-se na vida.

Leila Gouvêa comenta as múltiplas vezes em que a poeta retoma o tema da inutilidade da poesia em um tempo de barbárie, no qual sua aspiração seria viajar para uma realidade transfigurada. Para o "pássaro da lua" que quer cantar, este é um período completamente desfavorável, no qual ele não tem como pousar em parte alguma. Sua procura por acolhimento é baldada pois ninguém conseguirá sequer escutá-lo. O sujeito lírico reconhece que agora as cigarras não têm vez, pois um "sopro de fim de mundo" amedronta a todos.

Os críticos são unânimes em afirmar certo tom nostálgico, como quem paira acima da temporalidade presente, proclamando, por suas imagens de nuvens e águas, um ideal de transitoriedade permanente. Sanches

observa que, na sua "condição de andarilha solitária", a poeta encontra apenas no canto o seu espaço de vida plena, como quem caminha em direção a longínquos horizontes, mas ressalva:

Cecília Meireles não pode ser entendida como representante da estética torre de marfim, que permanece indiferente aos acontecimentos. As suas conhecidas atividades pedagógicas e jornalísticas desfazem a imagem de uma pessoa isolada numa individualidade cavilosa. (2001: xliv)

São vários os trechos de poemas e crônicas que aludem à guerra, como se reconhece especialmente em *Mar absoluto* (1945).

De *Vaga música*, livro que ora destacamos, identificam-se referências diretas:

*Amanheceu pela terra
um vento de estranha sombra,
que a tudo declarou guerra.*

*Paredes ficaram tortas,
animais enlouqueceram
e as plantas caíram mortas.*

(“Descrição”)

No estrondo das guerras, que valem meus pulsos?

No mundo em desordem, meu corpo que adianta?

*A quem fazem falta, nos campos convulsos,
meus olhos que pensam, meu lábio que canta?*

(“Partida”)

Intitulando-se paradoxalmente como "SERENA DESESPERADA", seu maior intento é ser apenas "essa que sofreu de beleza/ e

nunca desejou mais nada” (“Epitáfio da navegadora”, *Vaga música*). Busca sem cessar outra terra, um povo que não há: “Porque a vida, a vida, a vida,/ a vida só é possível/ reinventada.” (“Reinvenção”, *Vaga música*). Partir para longe quando se desconfia que o lugar almejado sequer existe... Cito Leila Gouvêa: *o sujeito poético bate, também recorrentemente, com a inviabilidade da transcendência e imerge na dúvida – a qual, tanto quanto a procura do Absoluto, atravessa toda sua lírica* (2008: 98).

O visitante, representando a intuição de um mundo superior, inclina-se sobre o sujeito poético para despertar seu espírito para uma vida mais intensa, e, ao mesmo tempo, não pode de fato fixar-se na realidade: duplo movimento, central para a compreensão desta poética.

Se mágoa, sombra e solidão avultam em tantos versos amargos, este não é o único tom de obra tão complexa. Há momentos de remanso e serenidade, há até alguma alegria, ainda que rara. Seu canto por vezes busca infiltrar-se no horizonte escuro, como um broto trazendo a primavera para um solo de areia e de gelo (“Epitáfio da navegadora”, *Vaga música*) ou como “finos deltas de felicidade/ abrindo os braços num oceano triste” (“Mar em redor”, *Vaga música*). No entanto, a felicidade é precária e veloz, assim como o encontro, num átimo, com este momento de enlevo proporcionado pelo visitante inspirador.

No elemento líquido e movente do sonho, em que o mar representa a inconstância enquanto a estrela parece traduzir o anseio por luminosidade e certeza, o poema é seu salvo-conduto, o seu barco em que rema ritmada. Mesmo que “como que pra ninguém”,

a canção a mantém, por efêmeros instantes, resguardada e livre (libérrima...).

A pergunta final do nosso poema, sobre o sentido da visita, pode dar a impressão da ineficácia desse fantasma. Por que vim, por que vim, por que vim? é a frustrante indagação do poema, semelhante à do professor lendo poesia na sala de aula e a do estudante sendo despertado por essa voz. Uma furtiva lagrima... Quantas vezes fomos ora professores ora alunos e nos identificamos com essa sensação que nos desdobra entre visitante e visitado?

*Como os poetas que já cantaram,
e que já ninguém mais escuta,
eu sou também a sombra vaga
de alguma interminável música!*

*Para em meu coração deserto!
Deixa que te ame, ó alheia, ó esquiva...
Sobre a torrente do universo,
nas pontes frágeis da poesia.*

é o apelo de “Comunicação” (*Retrato natural*, 1949) a uma... lagartixa!

No entanto, o poema se fez e nadou até a nossa praia. Nós o miramos em nosso sonho. Então, talvez, Cecília Meireles estivesse se perguntando de onde vem e como se constitui esse ente misterioso que com tanta dificuldade e insegurança, em um mundo surdo e indiferente, tenta descobrir quem o receba para se fazer poema.

Não deixa de ser a própria contradição performativa que se exprime neste visitante, uma vez que sendo um, ou dois, ou ninguém, ele gerou vida e poesia, enquanto durou, no sujeito antes inerte. “Like a wave breaking on a rock, giving up/ Its shape in a gesture

which expresses that shape.” (John Ashbery, *Self-portrait in a convex mirror*, 1975).

Se dele nos lembramos, a última indagação, “Por que vim?”, poderia quem sabe obter uma resposta, assegurada que foi não apenas a existência do poeta e do poema, mas seu eco infindo de onda sempre retomada. O acolhimento foi tênue e logo se esvaiu, mas, ao menos por um instante fugaz, ocorreu o encontro sensível entre aquele eu adormecido e esse vento e essa lâmina aguda que traz aurora, toca o pensamento e nele inscreve a geração do sujeito lírico no poema, que nos visita por poucos segundos antes de desvanecer-se e, como a fênix, renasce, asa ritmada.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. “O fim do poema”. Trad. Sergio Alcides. *Cacto* 1, agosto 2002.
- Andrade, M. de. “Cecília e a poesia”, “Viagem”. *O empalhador de passarinho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- Bandeira, M. “Estudos literários”. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- Bosi, A. “Em torno da poesia de Cecília Meireles”. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas cidades e Ed. 34, 2003.
- Carpeaux, O.M. “Poesia intemporal”. *Ensaios escolhidos 1942-1978*. vol. I. Rio de Janeiro: Topbooks e UniverCidade, 1999.
- Dal Farra, M.L. “Cecília Meireles: imagens femininas”. *Cadernos Pagu*, n. 27, jul-dez., Campinas: Unicamp, 2006.
- Gouvêa, L.V.B. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.
- Meireles, C. *Poesia completa*. vols. I e II. Org. A.C. Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- Melo Neto, J. C. “Os três mal-amados”. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- Sanches Neto, M. “Cecília Meireles e o tempo inteiriço”. In: Meireles, C. *Poesia completa*. vol I. Org. A.C. Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

A racionalidade sensível e inteligível na criação e interpretação da obra musical

Sonia Regina Albano de Lima

Doutorado em Comunicação e Semiótica Artes pela PUCSP. Pós-doutorado em Música pelo IA-UNESP. Bacharelado em Direito pela USP. Bacharelado em instrumento (piano) pela Faculdade de Música Carlos Gomes. Foi diretora e professora da Escola Municipal de Música de São Paulo e da Faculdade de Música Carlos Gomes.

Não há nenhuma obra de arte ou de literatura que tenha sido resultado do acaso, da pura inspiração ou da entrega total à emoção. Todos esses fenômenos dependem da reflexão, de um certo ordenamento, de normas estéticas e de procedimentos técnicos. O âmbito, portanto, da racionalidade sensível é mais largo do que o da razão lógica (PAVIANI, 1991, p. 11).

A produção musical, tanto no que diz respeito ao ato de criar como no processo interpretativo, tem a participação integrada de padrões cognitivos que expressam a sua estrutura enquanto linguagem, como também aqueles advindos da sensibilidade do compositor ou do intérprete, tornando falso o conflito que permeia as ciências naturais entre o que é sensível e o que é inteligível. Os procedimentos lógicos adotados pelas ciências não se aplicam à produção musical e às artes em geral; o sensível e o inteligível convivem lado a lado, tanto no sentido de compreender quais os procedimentos, os recursos técnicos e as metas que fundamentam a estrutura e a forma dessas linguagens artísticas,

bem como entender o caráter intuitivo envolto nessa produção.

Ainda que o autor J. Paviani tenha se detido mais na compreensão dos processos cognitivos e sensibilizadores que acercam a obra literária, sua fala a respeito dos procedimentos artísticos é bastante adequada, quando relata a natureza diferenciada da produção artística: “ela é intelectualização dos meios sensíveis e sensibilização dos meios inteligíveis, porém sem a formalização e a abstração exigidas pela linguagem científica” (PAVIANI, 1991, p. 9). Para este autor nenhuma obra de arte é a simples reprodução do real, no sentido empírico, nem representação intelectualizada da realidade, no sentido idealista – a obra artística diferencia-se como modalidade específica de produção, pois supõe um saber fazer.

O físico Amit Goswami (2012) admite que a criatividade artística tem evidência de descontinuidade, de causação descendente e de processamento inconsciente no uso de estados alterados de consciência na descoberta. Ela se processa a partir de *insights* criativos que atuam enquanto germe diante da totalidade que se seguirá. De certa forma, a criatividade

contempla um processamento inconsciente que a precede. Para ele, a ciência é progressiva no sentido de que novas leis substituem as antigas, contudo, nas artes, a validade do antigo jamais é posta em questão; os paradigmas antigo e novo coexistem pacificamente, cada qual tendo o seu próprio direito: *o antigo pode ensinar técnicas, mas o modo como a técnica é aplicada para captar o significado de um tema arquetípico é tema que depende inteiramente da sensibilidade do artista à temática do ambiente sociocultural de seu tempo* (IBID, p. 223).

Goswami vê a ciência com um componente amplamente objetivo que se perpetua em trabalhos anteriores, em virtude de sua natureza de ciência experimental. A arte, diversamente, é subjetiva, criada para possibilitar uma conexão com experiências subjetivas das pessoas. A originalidade dos artistas não reside na originalidade da verdade ou dos temas que elas expressam, mas nos temas transcendentais que elas abordam. Para que o artista possa explorar uma nova verdade ele deve construir uma ponte entre os temas eternos e o contexto específico de lugar e tempo particulares: “a criatividade nas artes é manifesta sempre que é construída uma ponte entre a verdade atemporal e um dado contexto histórico” (IBID, p. 225).

Este físico admite que os artistas estão sempre à frente de seu tempo, pois antecipam uma mudança sociocultural que ainda não foi rompida em razão da inércia do velho paradigma, e, por vezes, como o novo paradigma ainda não se encontra claramente manifestado, as pessoas não conseguem reconhecer o novo contexto sociocultural a fim de julgar uma obra. Isso por vezes está presente na arte contemporânea, de difícil compreensão diante

do contexto abarcado. Goswami também reconhece que nem tudo na produção artística manifesta-se com um *insight*, subentende-se que além desse fenômeno está implícito o domínio intelectual que o artista deve ter da linguagem artística desenvolvida.

Marc Jimenez (1999, p.10-20), ao se dedicar ao estudo da estética, classifica a Arte como um campo à parte, um tanto ambíguo. Enquanto prática ela cria objetos palpáveis ou produz manifestações concretas que ocupam um lugar dentro da realidade, contudo ela não se contenta em apenas estar presente, ela se manifesta enquanto maneira de representar o mundo e figurar um universo simbólico ligado à nossa sensibilidade, à nossa intuição, ao nosso imaginário, aos nossos fantasmas. Esse é seu lado abstrato, contudo ela também comporta uma ação racional, que supõe materiais, instrumentos, um projeto de elaboração, entre outros atributos. Para Jimenez a arte é uma prática que opera com procedimentos específicos aplicados a materiais determinados que dão origem às obras. Seu discurso está mais voltado a decifrar o significado estético que os símbolos artísticos adquiriram no transcorrer da história, bem como as relações que as obras estabelecem com o mundo, com a história e com a atividade de uma determinada época.

O testemunho do pesquisador Rudolf Arnheim, ao abordar o significado da música sob uma perspectiva epistemológica, deixa clara a importância de não se conferir à música um sentido puramente emocional separado de uma estrutura gramatical que se coaduna com a representação simbólica que o compositor quer expressar. Ele admite que o fato da música expressar um sentimento qualquer, como relatam alguns pesquisadores, deixa de ser um problema, quando compreendemos

que a expressão musical não se baseia numa comparação de dois meios díspares, ou seja, o mundo do som e o mundo dos estados mentais, mas numa única estrutura dinâmica inerente a ambas as esferas de experiência que se comunicam continuamente:

[...] as emoções, como comumente se compreende o termo, são uma categoria de estado mental limitado demais para explicar a expressão musical. [...] O fato de o significado da música não poder ser limitado a estados mentais parece-nos ainda mais importante. As estruturas dinâmicas, tais como as expressas nas percepções auditivas da música, são muito mais abrangentes. Elas se referem a padrões de comportamento que podem ocorrer em qualquer domínio da realidade, quer mental ou físico. [...] Embora nós, seres humanos, admitamos um interesse particular pelas atividades da alma, a música, em princípio, não se compromete com tais aplicações específicas (ARNHEIM, 1989, p. 238-239).

O presente relato fundamentou a análise musical realizada no ano de 2019, da obra *Petit Poucet*, de Maurice Ravel. A composição é parte integrante de um ciclo de 5 peças infantis, inspiradas nos contos de fada de Ch. Perrault, dedicadas a duas crianças afetadas ao compositor – Mimie e Jean Godebski. Em cada uma delas, Ravel procura representar musicalmente um momento importante dos contos eleitos a partir de um pequeno preâmbulo narrativo. Embora a composição tenha sido criada com o propósito de apontar a surpresa do jovem polegar ao perceber que os pássaros comeram todas as migalhas de pão que ele havia jogado ao longo do caminho percorrido, para que pudesse retornar ao início de sua caminhada com segurança, este compositor utilizou padrões musicais

capazes de fazer o ouvinte intuir o relato a que ele se propôs narrar, sem se reportar a nenhum discurso narrativo. O discurso musical fala por si só e dá conta de fazer o ouvinte compreender a aflição do pequeno frente ao acontecido.

Essa leitura musical expõe uma forma de representação da história retratada, contudo outras representações simbólicas poderão ser idealizadas, sem que nenhuma delas seja melhor ou pior do que aquela que foi exposta. É nesse sentido que muitos pesquisadores consideram a música uma arte não representativa, já que não produz uma representação única e precisa do objeto representado. Mesmo assim, é possível atribuir ao discurso musical um sentido simbólico que pode estar apoiado em um texto literário, em um conto, ou mesmo em uma situação emocional determinada. Nesse contexto, conforme relatado por R. Arnheim, a música funde-se na representação simbólica que o compositor quer expressar, unificando os dois discursos (IN: ALBANO DE LIMA, 2019, p. 215 – 231). Esse mesmo procedimento está presente nas óperas, nos *lieder*, nos poemas sinfônicos, na musicalização de fábulas e contos e demais gêneros musicais que se servem de um texto literário, de um poema, ou de uma determinada narrativa, até mesmo de uma gravura, como uma forma de representá-los musicalmente.

No que se reporta aos processos de interpretação de uma obra musical há que se relatar o quanto a mesma produção musical pode conter inúmeras e diversas interpretações, situação que impede a validação de uma única e definitiva execução. Isso faz com que determinada obra detenha em sua essência uma ressignificação contínua, em cada execução realizada. Toda execução musical é passível de

revisão, integração, aprofundamento. O processo interpretativo não se apresenta como um procedimento fechado, acabado, ele se reabre toda vez que uma obra musical é executada, ainda que seja executada pelo mesmo intérprete. Esse procedimento tem dificultado em muito a veiculação de pesquisas voltadas para a performance, mas ao mesmo tempo permite aos músicos estender cada processo interpretativo sob uma perspectiva inovadora e diferenciada.

A obra musical não se traduz como uma modalidade de saber capaz de construir conhecimentos validados e devidamente reconhecidos como científicos, tendo em vista que tanto a produção musical como os processos interpretativos não estão alicerçados na objetividade, na generalização, na regularidade, constância, frequência, repetição e quantificação, como acontece nas ciências exatas. Na análise dos processos de execução e criação artística, as variáveis históricas, culturais e subjetivas estão sempre presentes.

É notório na análise das diversas interpretações musicais observarmos o quanto as interpretações estão subjugadas a um determinado estilo advindo de fatores históricos e até mesmo geográficos bastante específicos. As interpretações musicais sofrem as influências do tempo, da mesma forma, os intérpretes. Executar uma obra barroca não é o mesmo que executar uma peça romântica, e o intérprete deve ter isso bem presente em suas execuções. Os estilos musicais devem ser preservados. Executar uma peça de Mozart não é o mesmo que executar uma peça de Beethoven ou de Chopin. Os estilos, os gêneros e as formas musicais são bem diferenciados entre si, e não cumprir essas diferenças configura-se um dos erros mais graves na cadeia interpretativa. Essa compreensão

estilística deve estar presente no ato de interpretar e se configura como um procedimento musical que não está expresso na partitura, mas que precisa ser realizado.

Há uma dinâmica histórica e cultural permeando a produção musical e, ainda que a música detenha um tipo diferenciado de semanticidade que diverge da literatura, valores atinentes à sua estrutura devem ser considerados para que a produção musical se estenda no decorrer dos tempos.

O mesmo há de ser dito com relação à técnica instrumental. O domínio técnico do instrumentista é mais do que providencial. Dificilmente o ouvinte musical deseja participar de uma apresentação musical na qual o instrumentista não tem domínio técnico. É importante ao *performer* realizar um estudo diário da técnica no seu instrumento, seja ele de qualquer natureza. Antes mesmo da execução, ele deve saber como conduzir sua interpretação, executar os diferentes estilos e gêneros musicais, desenvolver uma boa sonoridade, decifrar os símbolos usados pelo compositor e saber o que significavam na época em que foi escrita a partitura. No caso dos pianistas, os dedos devem correr no piano sem maiores atropelos, com clareza e desenvoltura. O artista deve saber como respirar entre uma frase e outra, em que momento as modulações e as progressões harmônicas permitirão a flexibilização do andamento indicado na partitura, quando uma frase musical pode crescer ou decrescer, quando o silêncio entre uma frase e outra pode ser mais valorizado e a maneira como devem ser interpretadas as obras de cada um dos compositores.

A partitura traz uma concepção de interpretação em que o contexto histórico-cultural se faz presente. Como nos relata Maria Teresa de Oliveira Fonseca (2003,

p. 129/131), a obra musical evolui no decorrer de sua trajetória para além do seu tempo, e a interpretação, de modo similar, movimenta-se de uma maneira fluente sob este contexto. Portanto, a interpretação de uma obra musical deve se situar entre o contexto da criação, na personalidade do compositor, na sua evolução, nos acontecimentos que inspiraram a obra e no meio histórico-cultural em que ela foi inserida.

Isso implica que entre o criador e o intérprete deve haver uma cumplicidade imanente. Nesse processo interagem tanto a subjetividade do intérprete que, a partir de suas escolhas, busca dar vida à partitura, como a vertente objetiva que está contida na obra. Conhecimento teórico, instrumental, histórico-social, estilístico e analítico interagem em igualdade de condições objetivando uma boa interpretação.

Sob outra ordem, um procedimento adequado para avaliar a produção musical está concentrado na utilização de um pensamento analógico, em substituição ao pensamento analítico perpetuado pelas ciências exatas. Acompanhando o raciocínio do matemático e pesquisador Abdounur, esta modalidade de pensamento não só reconstrói significados, como também interage e integra os domínios cognitivos aos domínios afetivos e insemna a mente com estruturas dinâmicas complementares àquelas, subjacentes ao raciocínio lógico-matemático, propiciando reconfigurações contínuas na maneira de pensar a humanidade (ALBANO DE LIMA, 2016).

Embora as atividades artísticas comportem atitudes e ações mentais que privilegiam a intuição, a subjetividade humana e a linguagem do inconsciente, a interpretação de obras musicais abriga um conhecimento técnico da linguagem musical que se não estiver bem consolidado na mente do instrumentista

transforma a execução musical em um aglomerado de notas, desprovido de qualquer sentido. Um estudo harmônico e contrapontístico efetivo traz para a execução musical a possibilidade de o intérprete trabalhar as frases musicais, a dinâmica, a maneira de articular um determinado som, um determinado ritmo, como vivificar o andamento indicado na partitura, como desenvolver uma sequência rítmica ou melódica, como trabalhar os signos musicais indicados na partitura. Essa realidade faz intuir que a notação musical impressa na partitura embute, de uma forma bastante abstrata, conhecimentos técnicos que, se forem deixados de lado pelo *performer*, dificilmente atrairão a atenção de um ouvinte musical, ainda que estes conhecimentos possam ser manuseados de acordo com a subjetividade do intérprete no momento da execução.

Esse enunciado é corroborado pelo regente e pianista D. Barenboim (2008), em publicação de 2008, quando afirma que para se fazer música não basta adotar um ponto de vista puramente subjetivo, mas se pautar em um respeito total às informações contidas na partitura, uma compreensão das manifestações físicas do som e uma compreensão da interdependência de todos os elementos da música. Ou seja, devemos respeitar conjuntamente a harmonia, a melodia, o ritmo, o volume e a velocidade:

Las tres preguntas que debe formularse siempre un músico son: por qué, cómo y con qué propósito. La incapacidad o escasa disposición a formularse estas preguntas es sintomática de una fidelidad irreflexiva a la letra y de una infidelidad inevitable al espíritu (BARENBOIM, 2008, p. 27-28).

Mesmo assim, no momento da execução, ele considera que tanto o intérprete como a

peça são objetos inseparáveis, já que a escrita contida na partitura é insuficiente para revelar o potencial sonoro que uma obra musical abriga, portanto ela exige do intérprete o conhecimento e a sensibilidade musical, que lhe permitam, de forma instintiva ou até intuitivamente, transformar o som ali transcrito em um meio de expressão.

O maestro Sergio Magnani, apesar de admitir ferrenhamente que a obra musical tem uma condução epistemológica própria, carente de qualquer conceito da lógica que não seja os de tempo e espaço, não ignora que a música é uma arte essencialmente simbólica, estruturada em formas puras, portadora de significados abstratos, traduzidos na consciência do fruidor em categoria de emoções estéticas, sugestão ou impressão de sentimentos contemplados na sublimação lírica. Esta autonomia abstrata da música é a sua grande virtude, veículo de comunicação com o inexprimível e o eterno, e comunicável ao mundo conforme idealização de seu fruidor, contudo essa comunicação só pode ser obtida a partir do emprego adequado dos signos musicais e a devida compreensão desta linguagem (MAGNANI, 1999).

Diante dessa realidade, a ação de compor ou reger uma obra musical passa pelo mesmo crivo. Não é possível pensar que qualquer indivíduo que não detenha o conhecimento técnico musical necessário possa criar alguma obra musical de importância ou mesmo regê-la. A criação musical não é um atributo divino, ela se compõe de *insights* oriundos de um conhecimento prévio e substancial da linguagem musical. Do mesmo modo, um regente de orquestra desenvolve atributos técnicos que envolvem tanto o conhecimento do instrumental que compõe a obra, como dos procedimentos harmônicos,

contrapontísticos e rítmicos da música a ser orquestrada e, a partir desse conhecimento, ele faz valer a sua concepção da obra com qualidade artística e perfeição técnica. O regente deve possuir o domínio da representação mental da partitura, recriar diante desse domínio a imagem ideal da obra musical e preparar, nos ensaios realizados, os músicos de acordo com sua concepção artística. No dizer de Sylvio Lago Junior (2002, p. 146), o regente deve possuir um ouvido seguro e delicado, saber penetrar no sentido e nos detalhes da obra que vai dirigir, além de conhecer a técnica de cada instrumento.

Até mesmo o gestual adotado pelo regente na condução da orquestra poderá melhor conduzir os instrumentistas. A partir do domínio e aplicação prática desse gestual, o regente obtém um desenvolvimento performático dos músicos de melhor qualidade, considerando-se que a orquestra, a partir dele, é capaz de captar o discurso musical e interpretá-lo de forma satisfatória. Não se trata de uma simples marcação do tempo; os gestos adotados pelo regente pontuam a expressividade que ele pretende atribuir a cada frase musical, a dinâmica a ser adotada no transcorrer da obra, os momentos de silêncio que devem ser mais valorizados, a intensidade dramática do discurso musical, o lirismo e o movimento estético no qual a obra está alicerçada. Eles são capazes de expressar as emoções, a sensibilidade e o domínio técnico e estrutural do regente diante da peça a ser executada. Nesse sentido a música traz dentro de si uma sensibilidade própria e uma intelectualidade estrutural que se manifesta em qualquer de suas produções.

Não se ignora a articulação que a música tem com as demais áreas de conhecimento.

Na música vocal, por exemplo, é importante um estudo profundo da dicção, o domínio de mecanismos e princípios ligados à fonética, para que os cantores possam pronunciar com exatidão e clareza o texto cantado, além de um domínio razoável das diversas línguas estrangeiras. Também estudos voltados para a respiração devem ser bastante desenvolvidos tanto pelos instrumentistas de sopro como pelos cantores.

Cada vez mais estão sendo elaboradas pesquisas envolvendo a saúde dos músicos e os processos cognitivos aplicados à música. Essa atitude não só estabelece a conexão da música com outras áreas de conhecimento e um considerável avanço em suas investigações, como também maior utilização dessa arte na sociedade e na cultura. Também não deve ser menosprezada a ligação que ela mantém com as demais linguagens artísticas, entre elas, a literatura, o cinema, o teatro e os movimentos pictóricos – a exemplo, o pontilhismo, o impressionismo e o expressionismo, que influenciaram muitas das obras musicais, inclusive alguns compositores, como, Debussy e Ravel.

Muito haveria a ser dito com relação à ligação que a linguagem musical estabelece entre sua racionalidade sensível e inteligível. A música não produz significações cognitivas concretas como a linguagem verbal, suas significações são bastante abstratas. Em uma obra musical sempre está presente o conflito entre a intuição e a razão, a emoção e o intelecto, a subjetividade e a objetividade, a expressão e a forma. Embora isso pareça contraditório, essa dicotomia entre a reflexão e a ação nesta área encontra fundamento na arte do intérprete, que, ao mesmo tempo que realiza a ação de interpretar, traz a público a conscientização que ele tem

do material contido na obra executada. No ato de executar, o intérprete explora a obra para além de sua textualidade, conferindo-lhe novos significados e trazendo para o texto escrito uma ressignificação que se perpetua quanto mais inovadora e criativa é a sua performance.

A partir deste relato fica evidente o quanto instrumentistas, cantores, compositores e regentes devem se aprofundar no estudo desta linguagem, seja sob o ponto de vista da execução propriamente dita, seja na arte de compor, a fim de que a produção musical tenha cada vez mais qualidade, independentemente da função emotiva e sensível que ela detém. Não seria irrelevante mencionar em que medida os professores de música devem ser responsáveis e ter a devida competência para repassar aos seus alunos os ensinamentos musicais necessários para um bom desempenho performático. A performance musical tem um significado prático – o de fazer música. Isso traz ao *performer* a responsabilidade de não cometer erros durante o processo executório, dominar a linguagem, buscar o seu sentido estético, agregando a este fazer um valor espiritual que se incorpora à função a ser desempenhada. O patamar mais desejável a um instrumentista seria, a partir do conhecimento musical obtido, comunicar-se com o sagrado contido na obra musical e partilhar dessa experiência com a plateia ou o público ouvinte. É uma realidade de difícil aplicabilidade, mas que tem sido adotada por inúmeros intérpretes, regentes e compositores. Esse conhecimento não é obtido de um dia para outro, ele segue por toda a vida e, de certa maneira, funde-se a ela de tal modo, que se torna impossível separar um do outro.

Referências bibliográficas

- ABDOUNUR, Oscar João. *Matemática e música* – O pensamento analógico na construção de significados. São Paulo: Escrituras Editora, 1999.
- ALBANO DE LIMA, Sonia R. A dupla natureza da obra musical e os procedimentos interpretativos, p. 123 a 136. In: LIMA, Paulo Costa (Org.). *Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade*. Série – Parallaxe 1 – Salvador: EDUFBA, 2016.
- ALBANO DE LIMA, Sonia R. Música, educação e sociedade, In: *Percepta*, 5 (2), 2018, Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais.
- ALBANO DE LIMA, Sonia Regina. A representação simbólica no discurso musical. In: ALBANO DE LIMA (Org.). *Performance musical em perspectiva*. São Paulo: Cartago Editorial, 2019, p. 215-231.
- ALBANO DE LIMA, Sonia Regina. *Interpretação musical em pauta*. São Paulo: Musa Editora, 2020.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARENBOIM, Daniel. *El sonido es vida: el poder de la música*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008.
- FONSECA, Maria T. de Oliveira. Criatividade e interpretação musical: percepção de elementos criativos na interpretação pianística. Dissertação de Mestrado. <https://repositoriabierto.up.pt/handle/10216/23402>. licença:<https://creativecommons.org/licenses/by-ne/4.0/> Acesso em junho de 2021.
- GOSWAMI, Amit. *Criatividade para o século 21: uma visão quântica para a expansão do potencial criativo*. São Paulo: Aleph, 2012.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo, (RS): Ed. UNISINOS, 1999.
- LAGO JUNIOR, Sylvio. *A arte da regência*. História, técnica e maestros. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002.
- MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- PAVIANI, Jayme. *A racionalidade estética*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1991.

Oscar Bertholdo: poesia como um sopro inaugural

Clóvis Da Rolt

Professor, pesquisador e poeta. Docente da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA) – Campus Jaguarão-RS. Licenciado em Artes Plásticas (UCS), Mestre e Doutor em Ciências Sociais (UNISINOS). Entre outros livros, é autor de *O martírio da santa feia* (2019) e *Mínimo fôlego* (2020).

O autor dedica este ensaio à memória do poeta Oscar Bertholdo, cujo falecimento completa 30 anos em 2021.

O poema é linguagem erguida.

OCTAVIO PAZ

São muitas as formas através das quais o fazer poético se realiza. Em cada poeta, sempre num solo distinto, a palavra germina para reinaugar o mundo. Não há céu, pedra, bicho, fogo ou pessoa que não precisem ser refundados. Gastamos as coisas. Distendemos os sentidos. Corroemos as relações. Um único nascimento não basta para os homens. Assim, é próprio da palavra poética o senso de desacomodação, revisão e recomposição de um estado de coisas, fenômenos e eventos que vemos quase sempre de forma distorcida. Quem busca a poesia instaura uma aproximação com um tipo de experiência *sui generis*: a experiência sensível da palavra convertida em revelação. Tal experiência não se inscreve num quadro de parâmetros lógicos, denotativos ou funcionais – no sentido de proporcionar o domínio de uma técnica –, mas num plano de

desvendamento e exposição de conteúdos dos quais tomamos consciência pela mediação da pulsação poética.

Vicente Huidobro (1991, p. 213) diz que *o poeta faz mudar de vida as coisas da natureza, recolhe com sua rede tudo aquilo que se move no caos do inominado, estende fios elétricos entre as palavras e ilumina subitamente rincões desconhecidos.*

Seguindo a intuição de Huidobro, há poetas cujo trabalho com a palavra se aproxima de modo mais íntimo de um sentido de revelação. Como se tocassem num núcleo de significação essencial, são capazes de penetrar o reino da linguagem a fim de nos mostrar o mundo, a natureza, o homem, a vida sem disfarces. Ávidos por uma compreensão profunda do real, tais poetas localizam os sutis estratagemas que o desfiguram e o lançam na sala de espelhos da existência. Dessa plêiade faz parte o poeta gaúcho Oscar Bertholdo, cuja obra, longe de dar sinais de se evanescer após passados trinta anos de seu falecimento (um acontecimento trágico devido à brutalidade com que foi assassinado, em 22/02/1991, num assalto à sua residência),

mostra-se alicerçada em rigor, sensibilidade e beleza à espera de novos leitores.

Oscar Bertholdo nasceu em Nova Roma do Sul, cidade do interior do Rio Grande do Sul, em 1935. Em 1960, ao ser ordenado sacerdote católico, iniciou sua atuação religiosa junto ao Santuário de Nossa Senhora de Caravaggio, em Farroupilha, onde também lecionou em algumas escolas. Posteriormente, deslocou-se para Bento Gonçalves, cidade na qual continuou a desenvolver atividade sacerdotal, além de atuar como docente na Fundação Educacional da Região dos Vinhedos em cursos de graduação. De volta a Farroupilha, onde se fixou permanentemente após pedir dispensa do sacerdócio, passou a lecionar na Universidade de Caxias do Sul e a intensificar sua atuação em rádios e jornais da região da Serra Gaúcha, contribuindo para o desenvolvimento da cultura comunicacional num contexto regional.

Voz singular da poesia contemporânea gaúcha e poeta de maior destaque da região serrana do Rio Grande do Sul, Bertholdo estreou na poesia em 1967 com a publicação da coletânea *Matrícula*, em parceria com os poetas Ary Trentin, Delmino Gritti, Jayme Paviani e José Clemente Pozenato. Juntos, os poetas formavam o Grupo Reunião (que ficou conhecido como Grupo Matrícula), o qual, no entendimento de Cecchin (2014), atuou para a conformação de um sistema literário e para a renovação de aspectos da produção poética no âmbito da Serra Gaúcha. Bertholdo contava, então, com trinta e dois anos de idade e dava início à construção de uma obra que deixaria marcas na paisagem cultural serrana.

A partir da publicação dos primeiros poemas na coletânea *Matrícula*, obra cuja importância continua sendo revisitada por estudiosos da literatura, Bertholdo se manteve prolífico

em sua produção lírica com a publicação de diversos livros: *As cordas* (1968), *Corpobre* (1969), *O guardião das vinhas* (1970), *A colheita comum* (1971), *Poemimprovisos* (1973), *Lugar* (1974), *Vinte e quatro poemas* (1977), *Ave, árvore & tempo de assoalho* (1980), *In-formes de ofício e outras novidades* (1982), *Canto de amor a Farroupilha* (1984) e *C'antigas* (1986). São póstumas as obras *Amadas raízes* (1992), *Boca chiusa* (1992), *Molho de chaves* (2001) e *O fazedor de lonjuras* (2011), todas coletâneas que percorrem diferentes momentos da produção do poeta, acompanhadas de apreciações críticas.

Cabe destacar que tanto a coletânea *Matrícula* quanto a poesia de Bertholdo, especialmente, vêm sendo referenciadas em diversos estudos no campo da literatura em cursos de pós-graduação de universidades gaúchas. Talvez esse interesse se justifique, ao menos em parte, devido ao distanciamento temporal que, atualmente, permite olhar para o grupo como um referente de qualidade e compromisso com o fazer literário. Convém lembrar que seus integrantes se mantiveram ativos e intelectualmente produtivos não apenas no campo da literatura, mas, também na área da docência e da pesquisa acadêmica, além de outras inserções no terreno cultural. Como exemplos dos estudos mencionados anteriormente, é possível citar: *Sobre a poesia de Oscar Bertholdo*, de Suzana Maria Pagot (UCS, 2004); *Matrícula: um grupo (in)suspeito*, de Antônio Carlos Mousquer (PUCRS, 2004); *A sedução do sonhar: os caminhos do devaneio poético em dois poetas sul-rio-grandenses*, de Marcela Wanglon Richter (PUCRS, 2013); *Poetas em "reunião": o Grupo Matrícula e a consolidação de um sistema literário regional na Serra Gaúcha*, de Aline Brustulin Cecchim (UCS, 2014).

Enraizada, alojada numa sensibilidade telúrica, nutrida pelo vigor de uma linguagem que se esmerou em ser como o vento que serpenteia os vales da Serra Gaúcha, a obra bertholdiana é fruto de um profundo senso de pertencimento a um lugar. O trabalho na terra, os vinhedos, o cotidiano da região de colonização italiana, as paisagens, as amplitudes humanas refletidas no particularismo da cultura. Eis o hímus simbólico a partir do qual Bertholdo trama uma poética que, ao ecoar os versos do poema *A ilusão do migrante*, de Drummond (2015, p. 898), pressagia que “[...] tudo é consequência / de um certo nascer ali”.

Dizer que a obra do poeta é profundamente conectada a um sentido de lugar não significa que deva ficar circunscrita a um quadro de referências restritivo, passível de ser assimilado apenas como curiosidade folclórica ou mitologia contextualizada. A presença da imagem do vale (como lugar, *topos*, ambientação) na poesia de Bertholdo tem conotações cosmogônicas que ultrapassam o interesse paisagístico e o bucolismo inofensivo. Ali acontece um genuíno auto dramático que absorve, indissociavelmente, o poeta e o homem. Como diz Pagot (2007, p. 53), “é nesse vale que o poeta reencontra sua origem, delimita e expande seu universo poético, transcendendo a região”.

De certa forma, lugar é a noção que instaura a posição concreta da existência situada, o que pode sugerir, às vezes, certa imobilidade. Mas, em Bertholdo, lugar é também um eixo de emanações estéticas, significações culturais e singularidades humanas. Lugar de abrangências. Lugar transfigurado. Múltiplos lugares num só. Nesse sentido, o vale, operador de uma conexão íntima do poeta com o lugar, cria arcos de significado que se desdobram na produção do autor.

“O vale não passa de um caminho de exílio.”
(*Corpobre*, 1969)

“O vale é um mundo que nasce devagar.”
(*O guardião das vinhas*, 1970)

“O vale é hóspede que se demora.”
(*A colheita comum*, 1971)

“O vale não foi dado ao homem para ignorar o horizonte.”
(*Lugar*, 1974)

“O vale está debruçado no instante do poema.”
(*Ave, árvore*, 1981)

A região da Serra Gaúcha – o lugar onde eclode a pangeia lírica de Bertholdo – durante muito tempo olhou para si mesma a partir de um espelho distorcido. A imagem que ali se formava dizia que os colonos imigrantes oriundos da Itália, bem como seus descendentes, ocupavam uma posição inferior na formação da geografia humana gaúcha. Ser colono era vergonhoso, uma espécie de estigma que alojava a vida na insignificância de um cenário rural, interiorano, ligado à terra e ao trabalho braçal, enfim, subordinado às perspectivas estreitas. Estigma que se refletiu sobejamente em várias práticas culturais dos imigrantes e que atuou na formação de imagens que os representavam por vias distintas, variando da curiosidade exótica à galhofa.

Dall’Alba, ao olhar para um âmbito regional, registra com perspicácia o momento sócio-histórico em que Bertholdo inicia sua produção poética – primeiramente com a coletânea *Matrícula* e, em seguida, num voo solo.

Após o lançamento de Matrícula, esse grupo de poetas continuou a pesquisa do

universo ainda desconhecido da literatura sul-rio-grandense, que se fundamentava em uma cultura recente e que, no momento da publicação [da coletânea Matrícula], ainda sentia os efeitos da disseminação cultural das capitais e de anteriores injunções político-governamentais, que sitiou a língua dos colonos, ao tempo de Getúlio Vargas, isolando ainda mais uma região que já era isolada, desde a colonização, pela sua geografia (DALL'ALBA, 2007, p. 206).

Num cenário que condicionava o interior a ser um coadjuvante (inclusive no que tange à produção literária), imbuído de um profundo sentimento de pertença, Bertholdo viu o mundo, explorou seus amplos horizontes humanos e dilatou as significações estéticas da região. Sua poética, lastreada por um permanente jogo de escalas (o eu lírico tomado por um redemoinho de imagens que ora remetem ao local, ora ressoam no universal), é como um bosque de palavras que cresce sem preocupações com limites e fronteiras. Ninguém sairá de seus poemas sem experimentar a sensação de que o mais elementar e o mais ordinário necessitam de uma decifração – o que vale, também, para a noção de *região*, essa esfera que julgamos plenamente assimilada quando nela estamos inseridos.

Poeta de dicção nobre, reverencial, Bertholdo circunscreve a palavra numa atmosfera solene, talhando-a por meio de um misticismo particular e de um forte apelo sacrificial. No contexto de sua poética, permeada igualmente por uma aguda qualidade trágica, tais elementos desalojam os sentidos usualmente mecânicos e funcionais atribuídos à realidade. Paviani (2001, p. 13) entende que a poética de Bertholdo tem duas fontes principais:

Uma, a presença do entrecruzamento dos motivos e códigos da poesia latina, dos ritos e símbolos da liturgia cristã, da temática da grande poesia ocidental, desde Dante até os mais significativos poetas da modernidade. Outra, a vida, os costumes, as tradições, as vivências e a paisagem da terra e da cultura do imigrante italiano do Rio Grande do Sul.

Bertholdo é um poeta consciente de que a reverência à *palavra* é a razão última do poema, além de constituir um elo fundamental que conecta todos os homens. Em entrevista concedida ao jornal *Correio do Povo*, em 1973, o poeta (citado por Mousquer, 2007, p. 87) esclarece: “O que sinto é uma necessidade de procurar propor possibilidades de comunicação através da palavra, e, através dela, alcançar uma chance de viver.” O poeta, então, se apresenta como um arauto que diz que as coisas não são o que parecem ser, pois delata a insuficiência da vida – via de regra calcada na incomunicabilidade e na afonia – quando condicionada à imanência de um plano material. Paz (2012, p. 55), ao deslindar o alcance da palavra poética, diz que o poeta não se serve de palavras, já que é um servo delas. “Ao servi-las, ele as devolve à sua plena natureza, recuperando seu ser. Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original.”

Na lírica de Bertholdo, a solenidade envolve o fazer poético a partir de uma sensibilidade zelosa derivada da experiência de quem amadurece com a própria palavra. Tal característica elabora o plano poético como algo a ser anunciado por um campo imagético-lexical de colorido cerimonial. Já a mística realiza a conexão espiritual que o autor tanto almeja instaurar com o mundo concreto e seu cotidiano de reiteraões e rotinas, a

fim de superá-lo. Por fim, o sacrifício evoca um combate que o poeta trava com a totalidade fenomênica da vida, numa atitude que afirma o valor do humano – frágil, finito, dramático, paradoxal – diante das situações-limite: a poesia como forma de autoimolação.

Hohlfeldt (1979, p. 170) vê na poesia de Bertholdo “um verdadeiro universo poético estruturado”, além de destacar a facilidade com que o poeta se movimenta no domínio das metáforas. Ainda de acordo com Hohlfeldt, mediante

uma forte criação metafórica, Bertholdo utiliza as sugestões mais imediatas do mundo que o rodeia – isto é, a paisagem de montanhas e vales – e sobre este tema tece suas considerações, elevando-as à categoria simbólica da vida e das vicissitudes humanas.

Mediante um rito de ascese, como quem se purifica da agitação ensandecida e do barulho narcótico de um mundo cansado, o leitor de Bertholdo, a partir do advento metafórico de sua poesia, é chamado a calibrar suas percepções e a perscrutar o volume total de sua sinestesia com vistas a uma experiência de reinauguração de si. Diante de um mundo autofágico, Bertholdo nos mostra por onde recomeçar. Eis o sentido revelador de sua poesia. Que nos fale, então, o poeta.

DO QUASE AMPARO

*Os ventos não são feitos de barro,
é de fogo umedecido o corpo
dos que nascem sentados
à soleira do dia da cólera
só um barco suicida para soltar.
Para o começo de todas as cantigas
um manto solto sobre o sofrimento
guarda consentidas magnólias*

para o homicídio da poesia.

*É preciso debruar o pudor
dos braços arrastando estrelas,
reunir em torno da casa
as confidências sem avesso.
Em vão os velhos retratos
domésticos procuram
reter o vento, erva
amarga do abandono.*

*Como ontem o medo assiste
às núpcias do exílio, por instinto
a morte empurra a noite.*

*Soa sem perspectiva um clarim
com ânsia de acordar a raiz,
faço-me o princípio.*

(A colheita comum, 1971)

Não é tarefa simples extrair um sentido de unidade ou elaborar um quadro sinóptico diante do conjunto da obra de um autor. Especialmente, no que tange à poesia, tal exercício costuma se revelar furtivo e, às vezes, pouco efetivo. Para Trevisan (1995, p. 128-129), no que concerne à lírica, “a força mais alta do poeta é esse dom de apagar louvores e críticas, para brilhar ainda mais em seu brilho próprio, como as moedas que o uso bruniu”. Como produto humano indissociável de uma moldura temporal e de um contexto cultural, a obra poética elaborada por um autor é um fato suscetível às modulações e aos desníveis que marcam a condição humana, sempre entrelaçada a eventos dinâmicos cujo sentido de totalidade é difícil de ser avaliado.

Como enquadrar um conjunto de criações poéticas – como a obra de Bertholdo, por exemplo – diante do jogo de refrações e ampliações que o tempo nelas introduz? Sempre tão íntimas e inerentes a um autor, como manejar as flutuações emocionais e psíquicas que colorem as significações internas

de sua produção? Como proceder à hermenêutica de uma *poiesis* íntima, esse evento que, a despeito de poder ser localizado num indivíduo, expressa conteúdos vivos e imemoriais da história humana? Embora as questões suscitem reflexões mais profundas do que aquelas que poderiam ser realizadas neste momento, há que se buscar recorrências, pontos de ancoragem e idiosincrasias que nos aproximem dos autores e de suas obras, pois todos eles carregam um magnetismo próprio.

Em Bertholdo, há um magnetismo associado à qualidade de sua lírica testemunhal, decorrente de quem não passou incólume pelo mundo, sem ser afetado, sem deixar uma marca. Seus versos agônicos, por vezes, aproximam planos e experiências aparentemente inconciliáveis, o que lhes confere uma índole que pode soar disruptiva – mas que, nas camadas mais profundas de sua poética, está impregnada de um desejo de recomposição e restituição. Bertholdo é uma poeta das origens, das gêneses, das fecundações. Seu projeto poético é um contínuo retornar às fontes, ao sopro inaugural do qual o homem se afastou. O gesto mais comezinho, a palavra mais banal e a situação mais rotineira podem conter, em seus poemas, uma epifania que introduz a realidade na esfera do mistério. Trata-se, enfim, de uma lírica testemunhal decorrente de quem viu mais e melhor. Não seria essa uma justificativa cabal para darmos mais atenção ao que escrevem os poetas? Apropriadamente, Jouve (2012, p. 124) diz que,

para além das variáveis históricas e subjetivas, os seres humanos têm realmente certo número de coisas em comum. Toda vez que uma obra aborda uma das grandes questões com as quais somos confrontados, adquire

um alcance geral que explica a persistência do interesse que se dispensa a ela.

São muitos os interesses que a obra do “poeta do vale” – como ficou conhecido Bertholdo – poderia suscitar. Fiquemos, neste ensaio, com os lampejos impressionistas que nela identificam algumas linhas mestras, as quais podem confrontar o leitor diante das “grandes questões” a que Jouve faz referência: o vale como metáfora de um movimento cósmico que não pode prescindir do humano (o lugar, o *ethos*, a *communitas*); o sagrado como a ambiência necessária à recomposição da vida (a oração, o transcendente); o cotidiano como ofício diligente e reiterativo que insere o homem na história (o trabalho, o tempo, o trágico).

Os eixos estruturantes que movem a obra de Bertholdo produzem a sensação de que o mundo necessita de um projeto de refundação. Calçada na ânsia de quem não pode esperar que o homem um dia alcance um estado de consciência profunda acerca de seus atos (isso acontecerá?), sua escrita urgente almeja recompor uma realidade que se encontra dissolvida nas agruras do excesso, do superlativo e da desatenção. Por vezes melancólica e cética, a poesia bertholdiana é um alerta para a necessidade de reconduzir a um estado embrionário tudo aquilo que envolve o humano. Exatamente porque somos criaturas em queda. Talvez isso justifique a avaliação de Rosa (1984, p. 02), que percebe na poesia de Bertholdo “expressões de angústia, de incomunicação, de solidão e de cansaço”.

Numa carta datada de 10 de setembro de 1958, endereçada ao amigo Goulart, Bertholdo (citado por Richter, 2012, p. 178), então com vinte e três anos de idade, reflete sobre o quadro sintomático de uma época que

transformou o homem num animal acuado, combalido, em estado glacial.

O homem do século XX é um pássaro ferido – uma reedição atualizada da clássica frase de Victor Hugo: o homem é um deus caído. Caímos, Goulart, de nossas mãos, de nossos olhos, de nosso coração e, sobretudo, de nossa vontade. E não há impaciência maior do que conhecer-se causa e produto deste desastre e não dirigir-se apressadamente ao encontro do infinito, jogar-se como somos para a Luz.

Das palavras do jovem Bertholdo se despreendem notas pessimistas que posicionam o homem num cenário de sombras e imobilidade, o qual, em última instância, o impede de voar. Seu sugestivo apelo de jogar-se para a Luz, de certa forma, se realizou numa poesia que faz da palavra um farol luminoso frente ao quadro soturno das relações humanas, sempre tão periclitantes. Antes de Bertholdo, Mounier já havia localizado no mundo moderno uma sensibilidade apocalíptica, de fundo pessimista, à qual interpelou com os tons esperançosos de sua filosofia.

Nossas estruturas econômicas e nossos marcos sociológicos denunciam todos os dias seu anacronismo, sua impotência e o absurdo de sua pertinência, diz Mounier (1957, p. 22). Desorientado neste campo, sem apoios, o homem do século XX se sente perdido, no duplo sentido da palavra, em um universo que se torna cada vez mais fatigado e insignificante.

De forma semelhante ao pensador católico Mounier, que inseriu sua filosofia no quadro do cristianismo e dela fez um programa voltado à esperança e ao despertar otimista da pessoa humana diante de um século nihilista, a poesia de Bertholdo é inseparável da adesão religiosa

que a configura. Entretanto, em Bertholdo, permanece o tom melancólico, a tensão entre as esferas terrena e divina, o jugo da rotina desgastando o corpo e a alma, o irresoluto problema do “ser”. A poesia bertholdiana é feita de uma permanente busca, de um sentido de superação do abandono cósmico do homem, de uma ânsia de chegar. Uma poesia, enfim, que confronta o devir e a espera.

[...]

Não há outra novidade: a palavra existe. Não proponho nenhuma definição para o conceito de poesia, reúno o sol e a contínua adoção de ter amigos. Confesso que em bíblica alegria ponho os sonhos em ordem, tudo se passa como se o poema fosse ícone, ajoelho-me para rezar, detenho a intenção de propor um sol a partir da própria visibilidade. Invento uma porta, abro a contingência e Deus permanece além do advérbio popular. Sem afetação, os detalhes tão nossos são velozes, é praticamente impossível dissociar a surpresa e o heráclito devir.
(Lugar, 1974)

Numa época de rendição ao império das aparências, aos comportamentos enfeitados pelo excesso, aos produtos culturais consagrados pela fama duvidosa e à paranoia verborrágica que se alastra por tudo, a poesia de Oscar Bertholdo se apresenta como um convite à restauração e um chamado à beleza. Nas entranhas de seus versos, nos sulcos abertos por sua sensibilidade e nos veios descerrados por suas palavras, poderemos encontrar o fôlego novo diante de um mundo exausto. Eis uma obra – verdadeiramente poética – a ser descoberta. Obra que o tempo fortalece para o regozijo de novos leitores.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BERTHOLDO, Oscar. *Ave, árvore & tempo de assoalho*. Caxias do Sul: EDUCS, 1981.
- _____. *Molho de chaves (1967-1974)*. Caxias do Sul: EDUCS, 2007.
- CECCHIN, Aline Brustulin. *Poetas em "reunião": o Grupo Matrícula e a consolidação de um sistema literário regional na Serra Gaúcha*. Dissertação (Mestrado). Universidade de Caxias do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, 2014.
- DALL'ALBA, Eduardo. As poéticas e a poiesis do Matrícula. In: RIBEIRO, Cleodes M. P. J.; CHAVES, Flávio L. *Matrícula: 40 anos*. Caxias do Sul: EDUCS, 2007.
- HOHLFELDT, Antônio. *Antologia da Literatura Rio-Grandense Contemporânea*. Porto Alegre: L&PM, 1979.
- HUIDOBRO, Vicente. *Altazor e outros poemas*. São Paulo: Art Editora, 1991.
- JOUVE, Vincent. *Por que estudar literatura?* São Paulo: Parábola, 2012.
- MOUNIER, Emmanuel. *El miedo del siglo XX*. Madrid: Taurus, 1957.
- MOUSQUER, Antônio Carlos. Oscar Bertholdo: poesia e existência. In: RIBEIRO, Cleodes M. P. J.; CHAVES, Flávio L. *Matrícula: 40 anos*. Caxias do Sul: EDUCS, 2007.
- PAGOT, Suzana. Oscar Bertholdo transpõe a aldeia. In: RIBEIRO, Cleodes M. P. J.; CHAVES, Flávio L. *Matrícula: 40 anos*. Caxias do Sul: EDUCS, 2007.
- PAVIANI, Jayme. Poesia e existência na obra de Oscar Bertholdo. In: BERTHOLDO, Oscar. *Molho de chaves*. Caxias do Sul: EDUCS, 2007.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- RICHTER, Marcela Wanglon. Espelhos de um poeta: poesia, religião e sociedade nas cartas de Oscar Bertholdo. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Papéis nada avulsos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.
- ROSA, Sara da. Considerações gerais sobre as obras de Oscar Bertholdo. *Revista Signo*, vol. 9, n.º 15, 1984. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC.
- TREVISAN, Armindo. *A sombra luminosa*. Ensaios de estética cristã. Petrópolis: Vozes, 1995.

Pedagogias decoloniais: uma proposta educativa para uma cidadania global

Manuel Tavares

Doutor em Filosofia pela Universidade de Sevilha. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Nove de Julho (UNINOVE), São Paulo.

Entrando no problema

Pensar na possibilidade de modelos pedagógicos decoloniais implica, do nosso ponto de vista, uma compreensão crítica da história e o reposicionamento das práticas educativas de caráter emancipatório, bem como uma crítica e afastamento da perspectiva epistêmica colonial/eurocêntrica que moldou todas as áreas e saberes disciplinares e também as representações sobre o mundo e o sentido da vida. Consideramos, por isso, a necessidade de refletir sobre os seguintes aspectos:

1. A possibilidade de diálogo entre os saberes pedagógicos e os pressupostos teóricos do grupo Modernidade/Colonialidade (M/C) pela apropriação da sua matriz conceitual. Este diálogo supõe, previamente, um compromisso com uma educação intercultural e decolonial. Uma educação para a cidadania global implica o resgate de todas as formas de saber que foram subalternizadas ou silenciadas ao longo da história, conferindo às diversas culturas e saberes a dignidade epistemológica a que têm direito. A dissolução da

colonialidade das estruturas de dominação, da colonialidade epistêmica, ontológica, de gênero e das subjetividades (Quijano, Mignolo) constitui um pressuposto incontornável para a afirmação de uma educação decolonial e para a cidadania global. Esta continuará comprometida enquanto culturas, saberes e povos forem subalternizados.

2. Uma compreensão problematizante e crítica da história que implica o desvelamento do lado oculto da história, o lado dos oprimidos e vencidos pelos processos coloniais, e que foi silenciado e apagado da memória histórica; a visão história eurocêntrica imposta a todos os povos afirmou-se como a única verdade histórica, quando, afinal, constitui uma mistificação da história.

3. Abertura a novas práticas educativas a partir de modelos pedagógicos decoloniais que promovam a justiça cognitiva e a emancipação social; e um posicionamento crítico em relação às perspectivas epistêmicas eurocêntricas de caráter colonial. Estas dimensões serão aprofundadas ao longo do texto.

Refletir a partir destes aspectos abre a possibilidade de construir uma agenda reflexiva que, por sua vez, abre horizontes de problematização e discussão sobre a colonialidade¹ do poder e do saber no âmbito da educação. Estas reflexões e discussões só têm sentido se envolverem os professores de todos os graus educativos, aqueles que traduzem as políticas educacionais e que enfrentam cotidianamente os desafios do ensino-aprendizagem. Queremos dizer, em primeiro lugar, que os professores deverão tomar consciência de que são reprodutores de modelos de conhecimento de caráter colonial, quando optam por uma “educação bancária”; em segundo lugar, que reproduzem as relações e hierarquias sociais de poder; em terceiro lugar, que a conscientização relativamente ao caráter colonial das mentes, do conhecimento e das próprias práticas constitui um pressuposto fundamental para a afirmação de práticas pedagógicas decoloniais e de uma educação emancipatória e humanizadora, que crie condições para a afirmação de uma cidadania crítica global. Uma educação de caráter colonial, reprodutora das desigualdades sociais e cognitivas e promotora da cultura dominante e das relações de opressão, será sempre um obstáculo à promoção do direito dos povos, subalternizados historicamente, à emancipação e libertação.

¹ Na perspectiva de Quijano (2007, p. 285), “colonialidade é um conceito diferente de colonialismo, ainda que com ele relacionado. Colonialismo refere-se, estritamente, a uma estrutura de dominação e exploração cujo controlo da autoridade política, dos recursos da produção e do trabalho de uma determinada população está nas mãos de outra identidade e cujas sedes centrais estão, inclusive, noutra jurisdição territorial. Nem sempre nem necessariamente implica relações racistas de poder. O colonialismo é, obviamente, mais antigo, enquanto a colonialidade provou ser, nos últimos quinhentos anos, mais profunda e duradoura que o colonialismo. Mas, sem dúvida, foi engendrada dentro do colonialismo e, mais ainda, sem ele não poderia ter sido imposta na intersubjetividade do mundo de modo tão enraizado e prolongado”.

Desvelando lógicas coloniais

No final dos anos 90 (1998) um grupo de intelectuais sul-americanos (W. Mignolo, A. Quijano, E. Dussel, E. Lander, S. Castro-Gómez, R. Grosfoguel a que se uniram outros autores, como Catherine Walsh e Maldonado-Torres) criou uma rede multidisciplinar e intergeracional de estudos críticos, relativos à relação entre o capitalismo e a modernidade europeia e ao modo como essa relação se “instalou” na América Latina, manifestando, desde logo, a sua face oculta e obscura – a colonialidade. As relações de poder instalam-se a partir de 1492, com a “conquista” América, referência cronológica para questionar os processos históricos que originaram a colonialidade como lógica da dominação, da exclusão, hierarquização, imposição e legitimação de determinados sujeitos, práticas e saberes sobre outros cuja natureza foi historicamente diminuída, subalternizada, segregada e excluída.

Seguindo os percursos de Frantz Fanon, Paulo Freire, Anibal Quijano, Walter Mignolo e Catherine Walsh, consideramos necessário e urgente pensar sobre novos modos de ver e interpretar o mundo a partir de outras epistemologias de caráter não eurocêntrico. Propor pedagogias decoloniais significa desvelar as profundidades do problema colonial e da colonialidade e intervir na reinvenção da escola, da educação e da sociedade, tendo em vista a construção de condições radicalmente diferentes de humanidade, conhecimento e existência. A matriz colonial de poder revela-se, nas instituições sociais, por meio do multiculturalismo retórico (SANTOS, 2004) e do interculturalismo funcional.² Ambos trabalham

² Originalmente, o conceito de multiculturalismo designa a coexistência de formas culturais ou de grupos

para reproduzir e perpetuar as relações coloniais de poder. Aprender com o Sul, com as experiências de resistência e insurgência dos povos originários e com as suas propostas interculturais e pedagógicas, significa promover um projeto decolonial em todas as dimensões sociais, tendo como núcleo central a dimensão pedagógica. As propostas teóricas do grupo M/C constituem, do nosso ponto de vista, uma alternativa de pensamento e fornecem-nos outros instrumentos teóricos para construir alternativas no âmbito educacional.

Partindo do conceito de colonialidade do poder, proposto por Anibal Quijano, e já definido anteriormente, este projeto intelectual evidencia as articulações, estratégias, mecanismos e categorias, próprios do eurocentrismo, como a raça, controlo do trabalho, negação do trabalho como princípio educativo, modelo de Estado e produção do conhecimento, construídos na modernidade e sedimentados ao longo de pelo menos três séculos, como padrão civilizatório e que permeiam os diversos domínios da vida humana, a partir da dominação, controlo e exploração

caracterizados por culturas diferentes no seio das sociedades capitalistas contemporâneas. No entanto, esse conceito rapidamente se tornou um modo de descrever as diferenças culturais num contexto transnacional e global. Existem diferentes noções de multiculturalismo e nem todas têm um caráter emancipatório. Designamos “multiculturalismo retórico” aquele que reconhece a diversidade cultural que existe no seio dos Estados-nação, sobretudo do Norte, e que é decorrente de processos migratórios dos povos do Sul para o Norte. É um multiculturalismo que exprime a lógica cultural do capitalismo multinacional ou global e uma nova forma de racismo. É, de acordo com Boaventura Santos (2004, p. 23) “um multiculturalismo descritivo e ‘apolítico’, elidindo o problema das relações de poder, da exploração, das desigualdades e exclusões [...] reforça o sentimento de superioridade de quem fala de um autodesignado lugar de universalidade”. Por sua vez, o conceito de interculturalidade funcional não promove o diálogo entre culturas, mas “serve-se” da diversidade para o funcionamento da sociedade, sustentada na divisão social do trabalho e na exploração da mão de obra daqueles que são culturalmente diferentes.

sistemática do ser humano, do trabalho, das riquezas dos povos, assim como da exclusão e ocultação do outro diferente e das suas possibilidades de expansão, realização e reconhecimento histórico. A lógica da colonialidade é sustentada na violência exercida em diversas dimensões pelos colonizadores sobre os povos colonizados. A violência originária consistiu na substituição dos seus imaginários culturais e simbólicos por um imaginário europeu.

De acordo com os desenvolvimentos teóricos do grupo M/C, a colonialidade é um fenómeno que se refere a um padrão de poder que opera por intermédio da naturalização de hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistêmicas, que possibilitam a reprodução de relações de dominação que não só garantem a continuidade da exploração do capital como também de uns seres humanos sobre outros à escala planetária.

Numa relação com o conceito de colonialidade surgem outras dimensões conceituais que assumem grande relevância nesta matriz de pensamento crítico: a colonialidade do ser (ontológica) e do saber (epistêmica), colonialidade de gênero, da sexualidade e das subjetividades. O primeiro, entendido como a experiência vivida da colonização e seu impacto na linguagem, na construção de narrativas que negam estatuto histórico a determinados povos: não fazem parte da história, não são seres humanos, são selvagens, primitivos, não têm escrita, não têm história; o segundo, como o estabelecimento do eurocentrismo como única perspectiva de conhecimento e suas consequentes exclusões relativamente a outros saberes, outras representações, outras visões do mundo, da história, da economia, da existência, das relações sociais e das relações do ser humano

com a natureza e com a transcendência. A colonialidade epistêmica tem como consequência a colonialidade ontológica e ética, ou seja, o não reconhecimento do outro não apenas como produtor de cultura e de conhecimento, mas também como pessoa, como dignidade humana. A colonialidade de gênero revela-se na continuidade da sociedade patriarcal, machista e misógina, que teima em subalternizar a mulher e a não lhe reconhecer os direitos em plena igualdade com o homem. É esta realidade negativa que constitui o fundamento de todas as violências perpetradas contra a mulher até seu aniquilamento ontológico (feminicídio). A cultura colonial, euro e etnocêntrica, imposta a todos os povos colonizados constituiu uma forma de violência simbólica ao substituir o imaginário originário desses povos por um imaginário europeu. A colonialidade revela-se, assim, na destruição das subjetividades originárias e na construção de subjetividades adaptadas e ajustadas aos valores e princípios da cultura europeia.

Resistir para existir

O programa M/C propõe a decolonialidade como forma de resistência e oposição à colonialidade que se originou na modernidade como pensamento e prática e passou a fazer parte de todas as dimensões da vida dos povos. Apesar da “descolonização” e “emancipação” dos povos, o colonialismo sobreviveu com todos os seus instrumentos de opressão, pela sua extensão de colonialidade, no seu imaginário, nas estruturas de poder e micropoderes, nas subjetividades e nas relações intersubjetivas. (TAVARES; GOMES, 2018) Sendo assim, a decolonialidade surge como uma espécie de energia que não

se deixa manipular pela lógica da colonialidade nem acredita nos contos de fadas e nas narrativas da retórica moderna.

Do que foi dito anteriormente, se depreende o que alguns autores da M/C chamam giro decolonial: uma mudança de perspectiva e atitude que se encontra nas práticas e formas de conhecimento dos sujeitos colonizados desde o início da colonização; e um projeto de transformação sistemática e global dos pressupostos e implicações da modernidade assumido por uma variedade de sujeitos em diálogo. O giro decolonial implica uma posição crítica e de resistência perante a colonialidade, questionando as lógicas, práticas e significados que se instalam nos quatro domínios da experiência humana: econômico, político, social e epistêmico/subjetivo, propondo a abertura de outros pensamentos e práticas alternativos, focalizados no interesse em reconhecer as feridas provocadas pelo colonialismo, reivindicando saberes e tradições, identidades, memórias e posicionamentos ontológicos dos que foram vulnerabilizados e silenciados pelos processos coloniais.

É a partir do marco compreensivo do programa M/C e do seu posicionamento em torno do giro decolonial, que surgem algumas interrogações que tentam produzir um olhar reflexivo sobre os seus dispositivos, práticas e significados, tendo em vista estabelecer a possibilidade de uma pedagogia decolonial que possa dialogar com as contribuições teóricas deste horizonte de pensamento e, a partir dele, possa aferir a sua pertinência e possibilidade.

Questionamos, então, se neste importante debate de ideias é possível uma pedagogia decolonial como correlato da crítica produzida por este grupo de intelectuais, numa

estreita relação com as reflexões de caráter pedagógico e suas relações com as redes de poder que operaram na modernidade por meio da colonialidade, sem esquecer que a escola foi a instituição responsável pela formação do sujeito moderno.

O avesso da história

O que significa, afinal, uma pedagogia decolonial? Em primeiro lugar, é necessário que se tenha uma compreensão crítica da história; em segundo lugar, uma capacidade para reposicionar práticas educativas de natureza emancipatória; finalmente, a consciência crítica e afastamento das perspectivas epistêmicas coloniais.

Neste sentido, uma proposta pedagógica decolonial, ainda emergente, é uma proposta que requer ser consolidada pela reflexão, debate crítico e diálogo com os diversos saberes, ou seja, pela promoção da Interculturalidade. Argumentamos, por isso, que uma pedagogia decolonial deve assumir como horizonte de trabalho as categorias propostas e desenvolvidas pelo giro decolonial, seus significados e propósitos, tendo como eixo central a dimensão pedagógica que será, afinal, o horizonte e dispositivo para a sua prática. Por outras palavras, a pedagogia decolonial pode ser um esforço de viabilização das propostas do programa M/C na perspectiva de uma reflexão crítica em torno da dimensão educativa e dos conceitos que lhe estão associados. Uma pedagogia concebida neste sentido assume uma posição crítica da história, reposiciona práticas educativas de caráter emancipatório e se afasta das posições coloniais eurocêntricas, abrindo-se a outras perspectivas de saber que podem influenciar, não apenas os conteúdos que são ensinados/

transmitidos, mas também as metodologias e apostas didáticas.

Se partirmos do princípio de que a modernidade se estabeleceu nos vários domínios da existência humana e também na existência daqueles que foram colonizados e a quem foi imposto um padrão de poder e que sofreram as suas consequências, inferimos que este fenómeno teve lugar através de diferentes articulações, tecnologias e dispositivos de poder que o materializaram nos diversos contextos da existência dos seres humanos e da sua vida cotidiana. Um destes dispositivos foi a escola, instituição moderna por excelência que veiculou noções e práticas formativas que permitiram a interiorização e a circulação dos ideais da razão, como progresso e capital, como horizontes de realização do sujeito moderno. À escola, como instituição formativa, ao seu sentido, às suas práticas e seus saberes, subjaz uma concepção de história ancorada nos critérios da colonialidade, que marginaliza as visões dos povos originários, legitimando e validando uma única forma de representação do mundo, da história, da sociedade, das relações sociais, do modelo económico e político. A concepção da história transmitida pela visão colonial e eurocêntrica é a história dos vencedores – ocultando e silenciando o outro lado da história, o avesso da história, o lado dos vencidos e oprimidos. É deste modo que a história assume matizes de uma construção social e cultural alimentada pelas diferenças de etnia, gênero e hierarquias múltiplas, que naturalizam relações desiguais, menosprezam outras visões do mundo e impõem apenas uma perspectiva epistêmica. (TAVARES, 2014)

Considerar a necessidade de uma compreensão crítica da história a partir de uma pedagogia decolonial pressupõe desestabilizar e debilitar a visão eurocêntrica, abrindo a

possibilidade de ver a história a partir de outras perspectivas. Por ex., a verdade histórica do colonialismo só é possível a partir do confronto entre a visão dos colonizados e dos colonizadores. Uma compreensão crítica da história significa dismantelar todo o aparelho conceitual, epistêmico que sustenta a exclusão, a segregação racial, a discriminação, assim como a imposição de um sistema econômico globalizante, como um fenômeno natural que decorre do próprio devir histórico. Por outro lado, uma compreensão crítica da história a partir de uma pedagogia decolonial nega a ideia, muito proclamada no século XIX e em determinado período do século XX, de morte da história e fim da história. (TAVARES, 2014)

A história moderna privilegiou e afirmou um sentido neutro, objetivo, linear e homogêneo do percurso e construção históricos, limitando-se a recontar os fatos numa perspectiva dos chamados “povos civilizados e vencedores”. Não se preocupou em vincular a história ao presente e em descobrir criticamente que esta se produz também a partir das experiências, memórias e relatos daqueles que têm outros códigos culturais, outras identidades e que foram silenciados pelas práticas coloniais e dominantes do Ocidente. Uma história concebida e construída nesta perspectiva é aquela que desconhece a pluralidade e a participação ativa de outros povos com outras visões do mundo e outros imaginários. Uma história assim concebida é aquela que oculta a verdade histórica, só possível a partir do confronto entre posições rivais. Uma falsa história é aquela que teve a preocupação de consolidar imaginários nacionalistas fundados nas representações da modernidade. Tais representações mantêm as categorias de dominação, exploração e marginalização/exclusão

como *pivots* sobre os quais a história é pensada, construída e transmitida socialmente e, sobretudo, nas práticas educativas. Uma visão arrogante da história que exclui outros povos como sujeitos da história e inclui, apenas, os povos ocidentais como únicos protagonistas. É uma visão arrogante, mas também uma visão míope, distorcida do próprio percurso histórico. (TAVARES, 2014)

Por outro lado, e não muito diferente do que foi apontado até aqui, para além da concepção de história incorporada pela escola moderna, surge para o campo pedagógico e educativo um questionamento que revela como a sua história (das ideias pedagógicas, da escola, da docência e da própria pedagogia) aparece construída a partir do pensamento e categorias da modernidade. Basta que lembremos o dualismo como característica de todo o pensamento ocidental e como ele foi incorporado nos modelos pedagógicos e na relação professor-aluno, relação de poder e de dominação. Ao dualismo filosófico, epistemológico, corresponde um dualismo pedagógico que, por sua vez, gera outros dualismos e maniqueísmos. A relação professor-aluno foi, em grande parte da história da pedagogia, uma consequência e incorporação do dualismo sujeito-objeto.

Sob os mesmos padrões da colonialidade, a história da educação é a história dos grandes pedagogos, habitualmente europeus, e a história dos sistemas de ensino corresponde às etapas progressivas das nações que se encaminharam rumo à conquista do ideal civilizatório, procurando articular-se com os critérios da modernidade. Os modelos pedagógicos adotados na América Latina e, particularmente, no Brasil, são modelos importados, que não levam em consideração a diversidade cultural existente e as origens do povo brasileiro. São

modelos ajustados ao monoculturalismo, que não propiciam a interculturalidade. A possibilidade de um pensamento crítico ou categorial que confronte as diversas visões pedagógicas da história da educação e submeta a uma revisão os seus conteúdos e postulados, criando diálogos interculturais entre tradições de pensamento, não parece ser uma opção habitual. Não é de estranhar, por isso, que, habitualmente, se siga um modelo pedagógico que incorpora as ideias de um pedagogo de renome e que se apresenta como um modelo que deve ser imitado. As pedagogias tradicionais persistem em ajustar a realidade a um modelo, mesmo que fique apertada, quando, de fato, ela não se ajusta. Não sigo, aqui, um pensamento negativista em relação à tradição pedagógica, mas uma visão crítica pelo fato de todos os modelos adotados não terem sido capazes de incorporar identidades emergentes e a riqueza da diversidade cultural e epistêmica. Utilizar o mesmo modelo pedagógico para educar uma criança europeia e uma criança africana ou indígena é uma forma de colonização, de colonialidade, de violência e continuidade da dominação, para além de constituir um ataque e um menosprezo pelas tradições e memórias dos povos.

Considerações finais intempestivas

Nenhum texto é conclusivo. Todos os textos abrem horizontes. Daí que, para a abertura de horizontes, seja (im)pertinente colocar algumas questões que podem ser sugestões para um trabalho reflexivo de caráter decolonial:

- Do lado da diferença colonial, quais os saberes que podem ser objeto de reflexão e de ensino? Que saberes poderão

constituir uma verdadeira interpelação ao pensamento ocidental, a qual revele a falsidade e a incompletude do pensamento eurocêntrico?

- Que apostas metodológicas, epistêmicas, pedagógicas e didáticas podem incluir a perspectiva do sujeito, sua orientação ética, axiológica e histórica como variantes de ativação de processos formativos?
- Como produzir, potenciar e divulgar saberes que não estão circunscritos aos mecanismos convencionais de produção de conhecimento da modernidade?
- Como o fenômeno da interculturalidade pode revelar os mecanismos mentais da colonialidade do saber como obstáculo à afirmação de outros saberes, experiências e memórias dos povos?

A inclusão do sujeito como produtor do conhecimento, numa relação dialética com a realidade, natural, social ou histórica, confere historicidade ao conhecimento, retirando todo o caráter abstrato e universal das posições epistemológicas dominantes. Todo o conhecimento tem um lugar de enunciação – e esse lugar manifesta-se no conhecimento contextualmente produzido, tal como os sujeitos que o produziram.

Ao considerar uma relação do conhecimento a partir da incorporação do sujeito histórico no processo de conhecimento, a pedagogia decolonial introduz nos cenários educativos e nas práticas cotidianas a necessidade de refletir criticamente sobre o que é a aprendizagem como processo criativo e criador de sentidos. O processo de aprendizagem envolve sujeitos concretos, que vivem em determinadas condições sociais e que, por isso, transportam toda essa realidade para conferir sentido e objetivos às aprendizagens. As

formas de produção e comunicação de conhecimentos que têm lugar nas práticas educativas deverão permitir abrir novos horizontes de sentido, como alternativa aos sentidos instituídos pelas práticas educativas hegemônicas acríticas e, geralmente, conservadoras e reacionárias.

A crítica à perspectiva epistêmica colonial estabelece uma ruptura com a ideia de que só existe uma maneira de pensar e produzir conhecimento, uma única lógica e uma única racionalidade. Uma pedagogia decolonial abre a possibilidade de afirmação e discussão sobre outras racionalidades e outras lógicas, propicia espaços formativos onde a consciência histórica e a capacidade crítica sejam eixos impulsionadores de novas formas de conhecimento, de novas formas de aprender e novas maneiras de produzir, recriar e transformar a cultura. Trata-se, afinal, de promover uma ação reflexiva, ética e política que seja capaz de problematizar os valores, princípios e normas da perspectiva epistêmica colonial, tendo em vista provocar inéditos, viáveis (Freire) e particulares processos de construção do saber e potenciação dos sujeitos cuja experiência e existência estão prisioneiras do hegemonicamente instituído (colonialidade/domesticação das mentes).

As pedagogias decoloniais, nas quais inserimos a freiriana, são propostas de resistência aos modelos pedagógicos tradicionais e aos seus fundamentos epistemológicos: trata-se de desmontar a trama conceitual e operativa de uma pedagogia colonial cujo objetivo é a reprodução das subalternidades pela dominação cultural e epistêmica; uma pedagogia decolonial exige um trabalho de reflexão permanente, ligado à ideia de que é possível criar outros caminhos para a educação e formação humanas, fundadas em critérios diferentes

dos que foram impostos pela colonialidade do poder; mobiliza didáticas e metodologias que permitam a decolonialidade das mentes e do saber – que possibilitem um espírito crítico e a emancipação social; desconstrói ou “despensa” as categorias de raça, gênero, patriarcado e consumo – indissociavelmente ligadas a uma matriz de dominação, exclusão e marginalização; enfrenta os desafios colocados pela desigualdade e injustiça sociais, pelos silenciamentos epistêmicos, históricos e culturais provocados pela colonização e pela colonialidade; é uma abertura a novas possibilidades, sendo a mais importante o desmantelamento de todo o edifício da colonialidade do poder que se manifesta nas várias dimensões: nas estruturas educativas, nas relações de ensino-aprendizagem, nos diversos dualismos, nos saberes transmitidos e nas mentes domesticadas.

Referências bibliográficas

- GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (285-327). Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder y clasificación social. In CASTRO-
- SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Reconhecer para libertar. Os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- TAVARES, Manuel. História, memória e esquecimento: identidades silenciadas. In BAPTISTA, Ana Maria Haddad; TAVARES, Manuel. *Culturas, identidades e narrativas* (73-114). São Paulo: BT Acadêmica, 2014.
- TAVARES, Manuel; GOMES, Sandra. Multiculturalismo, interculturalismo e decolonialidade: prolegômenos a uma pedagogia decolonial. *Dialogia*, n.º 29, p. 47-68, mai-ago, 2018.
- WALSH, Catherine. Interculturalidade e decolonialidade do poder: um pensamento e posicionamento “outro” a partir da diferença colonial. *Revista Eletrônica da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)*, Vol. 5, n.º 1, jan.-julho, 2019, p. 1-34.
- WALSH, Catherine. *Pedagogias decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito: Catherine Walsh Editora, 2013.

Por uma utopia pedagógica antropofágica

Carmina Mendes André

Bacharela em Teatro pela USP (1989), mestra em Filosofia pela USP (1997), doutora em Educação pela USP (2007); pós-doutora pelo Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (2010). Pesquisadora e docente colaboradora do Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da UNESP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias Cnpq.

Inicio dizendo que escrevi esse texto movido pelo desejo de abordar um tema que me movimentasse para o presente, estudar autores e teorias que poderiam servir como “cartas na manga” para repensar a vida dentro das universidades, dos cursos de licenciatura em teatro em especial, repensar minha vida também. Por isso tentei aproximar autores que me são muito caros: Oswald de Andrade, Mikhail Bakhtin e Lev Vigotski.

Com a metodologia emprestada de Benedito Nunes, começo a imaginar uma “pedagogia antropofágica” que possa fazer diagnósticos e que seja terapêutica. De Oswald trago a ideia de antropofagia em contraste à filosofia messiânica estudada por ele também; de Bakhtin trago o conceito de carnavalização estudado a partir da obra de François Rabelais aproximando-o da ideia de devoração oswaldiana; de Lev Vigotski trago a função da catarse com seus possíveis efeitos de devoração antropofágica. Não tenho pretensões de defender alguma teoria, é só cosquinha no pensamento. Por isso considero tal texto um ensaio inconcluso.

A Utopia é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio de revolta.
(Oswald, *A marcha das utopias*)

Pensar as artes e o ensino a partir da antropofagia oswaldiana é trabalhar na afirmação da Utopia como elemento filosófico e didático; pensar uma “pedagogia antropofágica” é delirar com a construção de utopias com os estudantes; é aliar inconformismo e revolta com sonhos de mudanças e transformações.

Para Oswald, a antropofagia nasceu do inconformismo e da revolta à falta de abertura e absorção de diferentes formas estéticas, diferentes modos de existências, que acabaram vetando muitos poetas ao “direito à pesquisa estética” aqui no Brasil em meados do século XX.

Cético e inconformado com o modelo educativo hegemônico repressor do que chamou de *filosofia messiânica* trazida pelos europeus em terras de cultura antropofágica, Oswald, em tom de troça e denúncia, em seus manifestos, propõe que “abramos os olhos” para a força da diversidade cultural brasileira. A antropofagia, sob essa perspectiva, poderia

ser considerada como operação cultural de competência de indivíduos ou grupos sociais culturalmente em ação de resistência, mesmo que silenciados à força.

Qual é a tese? Enquanto alguns procuram apagar o que há de reminiscência antropofágica nos costumes das gentes, substituindo-a pela cultura da metrópole através da filosofia messiânica (escola disciplinar), os grupos sociais subjugados camuflam seus valores na lógica da carnavalização. Assim foi na Idade Média de Rabelais, assim é no Brasil de agora. Duas vozes discursivas aparecem no horizonte conceitual de Oswald, que deslocamos para a área das artes e do ensino: o messiânismo e a antropofágica. Dois modos de se posicionar.

O discurso messiânico e o discurso antropofágico

Na concepção de Oswald, a filosofia messiânica é composta por religiões que acreditam na transitoriedade da vida terrena como negativa e que, por isso, transferem a felicidade do crente para um paraíso pós-morte. É característico do messianismo colocar nas mãos de Deus Supremo o destino dos homens. Este modo de pensamento engendra uma relação pedagógica entre sujeitos de fé e Deus: a de total submissão daqueles. Isso não seria nenhum motivo de revolta se não fosse a doutrina das Igrejas, patronas do ensino da época, as manjedouras de tal ensinamento. Este fato, por sua vez, não teria nada de revoltoso se não fossem as doutrinas messiânicas fincadas sob as bases do patriarcado.

No messianismo expresso na tese de Oswald, o Ser Supremo se faz representado por eleitos seus. O patriarcado messiânico legitima a vida como escravidão na medida em

que “sem a ideia de uma vida futura, seria difícil ao homem suportar a sua condição de escravo”; legitima o preconceito e a intolerância cultural na medida em que o não convertido é visto como uma criatura sem alma, necessitado da catequese para sua “salvação”. O saber da doutrina é, portanto, absoluto e inquestionável. Da mesma maneira o sacerdote, um educador inquestionável, possuidor do saber e único capaz de transmiti-lo.

Centrada a aprendizagem na figura do sacerdote, único possuidor do enigma das escrituras, podemos entender que uma “arte messiânica” teria, como propósito, transformar o homem comum em “cordeiro de Deus”, criança de Deus (inocência) e a vítima para o sacrifício, alimento para o Deus. O Tabu, que é o Ser Supremo intocável, inatingível, incomensurável, continua como tal. Ele é quem devora o humano terreno (transitório, temporal, limitado). A catarse daquele que crê é ser preenchido e devorado por Deus para tornar-se seu eleito, alcançar a graça com a promessa da imortalidade posterior. Ser devorado pelo Ser Supremo é transmutar o transitório, o inacabado da realidade humana em eterno, acabado, absoluto. O múltiplo se apresenta como “falso” e transforma-se em Um.

Oswald aponta outra possibilidade para a trajetória do Ocidente: a desinterdição do princípio da cultura antropofágica. Nesta, o ritual se inverte: Deus é devorado como vítima-ritual. Para nosso pensador, a cultura antropofágica compreende a vida como “devoção que ameaça a cada minuto a existência humana”. A fonte do saber é múltipla, a paternidade é coletivizada.

Na antropofagia o mundo é um dinamismo, a vida é multiplicidade. A relação entre os Deuses e o homem é a da transmutação do Tabu em totem, do uno em ambivalência.

Fases para uma pedagogia antropofágica

Ao estudar o ato antropofágico dos modernistas, Benedito Nunes classifica o “símbolo da devoração” como *metáfora orgânica, diagnóstico e terapêutica*.

[Como] metáfora orgânica [a devoração] é inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual. [Como] diagnóstico [a] sociedade [brasileira apresenta-se] traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas; e terapêutica, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superrego coletivo. (ANDRADE, 1995, p. 15-6)

A metáfora orgânica da devoração também é encontrada em várias culturas, inclusive na eucaristia cristã, pode funcionar como objetivos a alcançar de nossa pedagogia antropofágica, essa que tentamos inventar aqui. Ingerir a carne e o sague de Cristo também pode ser interpretado como uma reminiscência de rituais antropofágicos mais antigos, ou seja, voltar-se ao que Carl Jung chamou de inconsciente coletivo saldando nossa ancestralidade.

Com a classificação de Nunes a pedagogia antropofágica poderia ganhar um levantamento dos campos interditos, sejam eles teóricos ou práticos. Por intermédio de um

processo de devoração dos tabus (desinterdição de conteúdos traumáticos da colonização), alcançar a autonomia intelectual no sentido moderno de descolonizar não só o pensamento mas também a sensibilidade. Para isso, seria preciso apontar para uma relação educador/educando mais horizontal e, no campo estético, vencer bloqueios e dificuldades de expressão do inconsciente. O caminho didático seguiria os propósitos de devorar tudo o que poderia nos fortalecer da cultura do outro sob o signo da alteridade.

E, por fim, a *terapêutica* interpretada por Nunes aponta a catarse como método para o exercício da aprendizagem, aproximando o ensino da arte a processos terapêuticos que objetivem a individuação (processos de autoconhecimento).

Diagnóstico antropofágico

“Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.” (Manifesto Antropofágico)

Estava eu entre os 13 e 14 anos de idade quando li *O Guarani* de José de Alencar. Nesta época já sonhava com meus professores e sentia desejo de namorar. O romance despertou minha “imaginação hormonal”... construí um Peri guerreiro, musculoso, de pele morena e curtida pelo sol... uma aspereza quente! Cheguei a sentir o cheiro de madeira exalando do corpo de meu índio. Fui a branquinha Ceci que, tímida, frágil e cheia de pudores cristãos, silenciosamente acordava um vulcão que me fazia suar por inteira. Esperei o “grande momento” do encontro:

o beijo e tudo que eu ainda não sabia, mas que estava louca para conhecer. As páginas chegaram ao fim e o índio não rompeu minha timidez. Ao final ele, cheio também de pudores cristãos, se deixou perder pela correnteza. Minha pré-adolescência não perdeu. Frustração era o sentimento.

Ela era uma hipócrita! Castradora de mim! Ele não era o tipo de namorado de que eu precisava! Um panaca! Um bocó!

E, por aí, minha mente desfechou contra o pobre Peri, Alencar e Ceci toda a vingança de meu instinto dionísíaco. A partir daquele momento passei a “olhar” Alencar com total suspeita. E assim talvez tenha sido também o começo da iniciação sexual de outras meninas-moças dos anos 70.

Trinta anos depois, lendo Oswald de Andrade, essa figura masculina esquecida em minhas memórias sentimentais é regojitada. Hoje sei, Peri é o “índio de cocheiro”, “filho de Maria, afilhado de Catarina de Médisce e genro de D. António de Mariz”. É “o índio cheio de bons sentimentos portugueses”. Mas a fêmea-em-mim, sem o saber, ladrou NÃO NÃO! O cheiro das portas das igrejas sempre me enojou! Queria ser levada com ele para a floresta. E se tivesse maturidade talvez dissesse com Oswald: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud”.

Peri e Ceci não me parecem dois, parecem ser o mesmo em versão feminina e masculina. E talvez esteja aí o interessante e o reverso do romance de Alencar. O outro, o interdito, o tabu, estava presente somente no leitor. É duvidosa esta interpretação, mas foi o que aconteceu comigo: o outro parecia estar somente em mim! Alencar despertou-me o desejo e o castrou.

Confesso que, mesmo não tendo formação religiosa alguma, pensei que talvez

pudesse estar doente, porque sentia e pensava aquelas coisas de Peri. Sem o ser, eu era! Ao menos meu superego agiu como tal. Seria eu filha de uma das “meninas do gari”, índia vestida: prostituta integrada ao convívio familiar? Uma, para usar a palavra em moda, incluída socialmente que ainda carregava “maus costumes” na gibeira? Sem essas citações e reflexões, senti na adolescência o que aqui está posto. Fui então fazer Teatro, atividade considerada suspeita moralmente. Minha mãe nunca soube explicar, mas nunca suportou me ver atuando. Preferiu presentear-me com o livro *Segundo sexo* de Simone de Beauvoir.

...

Tanto a criação como a fruição da arte são, em meu entender, vivências (aqui, formalizada pelo diálogo entre o romance e a menina) muitas vezes prolongadas em nosso psiquismo. Por meio dessas vivências formulamos nossas representações sobre as coisas. Por meio delas também construímos nosso imaginário. Aprender, portanto, não é somente uma função intelectual, mas também sensível ou, dizendo de outro modo, aprender é um acontecimento composto por emoções que despertam polêmica. Se a arte pode ser uma fonte de conhecimentos, minha história poderia servir de ilustração? O que eu teria aprendido ali?

Quis mostrar que a mente da menina praticava o dialogismo: havia dois discursos em contraponto. Quis demonstrar o que entendo da experiência antropofágica. Percebo que há sempre dois discursos em paralelo e simultâneos na mesma “consciência crítica”: o primitivo corporal (que estaria nos desejos trazidos pela leitura) e o civilizado castrador

(nos preceitos moralizantes no discurso dos personagens).

Mas há ainda o “outro” primitivo apontado por Oswald de Andrade em sua teoria sobre a cultura, este “outro” pode ser associado a diversas significações: “instinto dionisíaco” ativador da “imaginação” e dos “hormônios”, tudo o que se relaciona ao corpo físico: necessidades fisiológicas (comer, beber, defecar, urinar, transar, chorar, sorrir e mais algum ato que o leitor lembrar), tudo o que é invenção, todo projeto pessoal. O “outro” é constituído também por diversas vozes sociais que estavam ausentes atrás do discurso hegemônico.

A vivência de nossa leitura de *O Guarani*, depois dos escritos antropofágicos de Oswald, nos pareceu o resultado típico do processo de ensino catequético, o qual, mesmo sem passar pelo rito, nos educa por meio das práticas sociais. O despertar daquela mulher-fêmea criou uma expectativa de prazer que não foi satisfeita. O censor foi causado pelos pudores cristãos dos personagens. Valores que funcionaram como “educadores” da “boa conduta” por um lado e castradores por outro. O discurso hegemônico é mantido na medida em que, sem um contraponto crítico, a menina se sentiu como uma doente. O primitivo ganha mais uma significação: o conteúdo reprovado socialmente, algo que deveria ser extinto ou transformado nas motivações básicas da moça. Desta maneira a “educação catequética” impõe uma hegemonia do discurso moralizador, calando o “outro”, interpretado como “doentio” ou “não domesticado”.

Oswald, constatando o discurso interdito, força-o a “subir” à consciência. Ao criar o mito de origem do Brasil pré-colonial, o crítico atribui voz discursiva à cultura antropofágica

transformando-a em consciência social. Cria um campo dialógico entre culturas nativas (a floresta) e cultura europeia (a escola) causando a desterritorialização da hegemonia da “cultura culta” ou “regional”. Desta maneira, constrói uma teoria crítica e um pensamento filosófico constituídos por duas vozes antagônicas: a dita civilizada e a antropofágica.

...

O desejo de “assimilação entre as culturas” explicitadas no *Manifesto Pau-Brasil* e no *Antropofágico*, quando aproximado ao pensamento crítico de Mikhail Bakhtin, ganha uma especial significação pedagógica. Um dos pontos relevantes de tal teoria diz respeito ao dialogismo que – em nosso entender está concorde com o conceito de alteridade antropofágica – compreende que só o “outro” pode dar acabamento ao eu e vice-versa. Estudando a natureza do romance de Dostoiévski, Bakhtin nos aponta a consciência de um autor (artista) que engloba vários discursos (o “outro”, o “exterior constitutivo”, o “já dito”), discursos que se defrontam, se entrecrocaram manifestando diferentes pontos de vistas sociais, formando, enfim, uma polifonia de vozes. Este autor dialógico, apesar de estar presente na obra, constrói sua obra a partir do respeito ao posicionamento de seus personagens.

O discurso (as obras de arte) e a vida são, para Bakhtin, inacabamento, processo que se faz no campo da comunicação dialogada entre as consciências, que, por sua vez, é um fenômeno vivo, um acontecimento. Este fenômeno não trata apenas da obra em si, mas se estende para a relação entre artista e espectador. É dessa maneira que compreendo a aproximação da cultura nativa com a cultura

intelectual no pensamento de Oswald, aproximação “[do] melhor de nossa tradição lírica” com “o melhor de nossa demonstração moderna”. O bárbaro tecnicizado nos parece, à luz do pensamento de Bakhtin, a metáfora do dialogismo, metáfora portanto de uma visão de mundo constituída de múltiplas pateridades sem ignorar as tensões entre elas. O bárbaro tecnicizado é a própria dualidade, é uma “consciência que engloba duas”. A dialética proposta não é a da negação da negação, é a “dialética da ambivalência”.

Terapêutica

“Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações.” (Manifesto Pau-Brasil)

Em meu entender, Oswald justificou os propósitos da “devoração antropofágica” não como uma assimilação apenas “do bem”, “do correto”, mas também de tudo que é destruição, obstáculo, negação. Oswald desenvolve uma teoria particular sobre o psiquismo humano. Defende a ideia de que sofremos de um “déficit essencial”, ou seja, uma incompletude que nos torna incapazes de mecanismos de defesa e ataque, tal como os programas genéticos dos animais, para sobreviver aos perigos do meio externo. Como compensação, precisamos desenvolver técnicas de defesa e ataque com a invenção da técnica (artefatos de defesa).

Para nosso pensador, *o engano do homem é esquematizar sua própria natureza e criar necessariamente um conflito entre o que ele é (natureza) e o que deseja ser (esquema para idealizar a própria*

natureza). Os maiores erros que se processam no correr da vida resultam desse conflito entre o que ela de fato é e o que quer ser. (ANDRADE, 1992. p. 276)

Há, portanto, uma “necessidade de compensação” que se concretiza no modo de viver das sociedades e que cria “esquemas idealistas” para transformar a natureza. Ao focalizar esta discussão para os conceitos de “inato” e “adquirido”, podemos dizer que Oswald admite o “inato” (a natureza humana) como também aceita a possibilidade de esta natureza adquirir novos conteúdos a ponto de ser transformada por meio da intervenção externa (costumes, educação).

Ao fazer a crítica à cultura ocidental, afirma que, desde os gregos (Sócrates/Platão), os homens de filosofia visualizaram o conflito entre “natureza” e “ideal de natureza” como falso, ignorando a dualidade, da realidade humana. Ignorando esta dualidade negaram a face negativa da existência. Vivemos, desde o platonismo, na “credulidade de que só o bem existe e que tudo, tende ao bem.” Princípio também tomado pelos sacerdotes cristãos para “afirmar que Deus era o supremo bem e que tudo tendendo a ele, tendia a supremo bem”. (Idem, p. 277) O caminho didático deste pensar nos parece o seguinte: o saber adquirido é sempre um bem, uma positividade, uma construtividade, posto que quem o professa é um sujeito de bem, quem o professa estaria embasado nas escrituras.

Do outro lado está Oswald atualizando uma forma de compreensão da ambiguidade existencial. Sem negar a natureza (que ele é) ou o idealismo (o que ele deseja ser) a cultura antropofágica já tecnicizada se constituiria como um dinamismo ambivalente. Oscilaria entre natureza e cultura. Com isso,

Oswald traz de volta, para o processo cultural, a necessidade do yin-yang do conhecimento: bem-mau, positividade-negatividade.

O “outro”, que para a filosofia messiânica torna-se alvo de preconceito e intolerância, é recebido pela cultura antropofágica como necessidade para o crescimento (espiritual, material).

...

Em minha perspectiva, a *terapêutica* da antropofagia interpretada por Nunes poderia ser contextualizada a partir do “terror ancestral”, defendido por Oswald, diante da concepção da vida como devoração. E aí voltamos novamente ao pensamento de M. Bakhtin. Sobre a vida como devoração, encontramos referências no trabalho de Bakhtin quando analisa a cultura popular da Idade Média e do Renascimento por intermédio da obra de Rabelais. Ao buscar historiografia do riso popular, Bakhtin remonta a origem das imagens carnavalescas encontradas na obra de Rabelais como reminiscências de elementos-rituais pagãos ligados às festas de fertilidade. Essas imagens carregam na representação da vida do corpo material (comer, beber, copular, etc.) e são construídas de tal maneira que engendram a ambivalência: mistura dos reinos animal-vegetal, humano-animal, humano-vegetal; céu e inferno, mundo e inferno, mundo e céu, etc.

Para o estudioso, o riso ambivalente não funciona como divertimento. Seu alcance é místico, psicológico e político. As obras de Rabelais, Cervantes ou Dante (só para citar alguns) seriam o resultado do sincretismo entre cultura culta (cristã) e cultura popular (pagã). Porém ainda vivia dentro das gentes daquele período uma espécie de primitivismo.

Assim, conviviam-se com duas visões de mundo: a oficial séria e a popular cômica.

Bakhtin defende a ideia do riso carnavalesco como visão de uma totalidade dialógica em que o tema do nascimento, do novo, da renovação associava-se organicamente ao da morte do antigo, tratado num plano degradante e alegre, às imagens do destronamento bufo e carnavalesco. Coincidindo com a visão antropofágica oswaldiana, o riso carnavalesco totemizava o interdito. Nas palavras de Bakhtin, no carnaval “brinca-se com o que é temível, faz-se pouco dele: o terrível transforma-se num ‘alegre espantalho’”. O medo e a intimidação exercidos pela cultura oficial (séria) teriam sido vencidos pelo riso.

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era mais temível que a terra. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. (BAKHTIN, 1987, p.78).

O carnaval torna-se a representação do inferno materializado. Nesta imagem do carnaval, mais uma afinidade podemos intersectar entre Bakhtin e Oswald:

O inferno do carnaval é a terra que devora e procria; ele se transforma frequentemente em cornucópia, e o espantalho – a morte – é uma mulher grávida. (...) todas as coisas

terríveis, não terrestres, converteram-se em terra, isto é, em mãe nutriz que devora para de novo procurar outra coisa, que será maior e melhor. Nada sobre a terra pode ser terrível, da mesma forma que nada pode sê-lo no corpo da mãe, com suas mamas nutritivas, sua matriz, seu sangue quente. O terrível terrestre: os órgãos genitais, o túmulo corporal, dissolve-se em voluptuosidades e em novos nascimentos. O riso da Idade Média não é a sensação subjetiva, individual, biológica da continuidade da vida, é uma sensação social, universal. (BAKHTIN, 1987, p. 79)

No carnaval também Deus é devorado. De maneira surpreendente percebemos a mesma ideia de “devoração” em ambos os autores. Devoração que é um comportamento reminescente de um “passado primitivo” ou, ainda, de um “ser primitivo” interiorizado que os homens do Renascimento compreendiam como uma segunda natureza (a vida do corpo) e que se manifestou, na interpretação de Bakhtin, como resistência à castrição imposta pela cultura oficial.

Para Oswald a antropofagia revela que “a periculosidade do mundo, a convicção da ausência de qualquer socorro supraterrâneo, produz o ‘Homem cordial’, que é o primitivo, bem como as suas derivações no Brasil”. (Oswald, 1990, p. 159) Diferentemente da civilização calcada na concepção messiânica que faz do indivíduo objeto de graça, dissocia o social, produz o individualismo contemporâneo. Oswald como Rabelais esforçaram-se por aproximar o “primitivo” (cômico) e o “civilizado” (sério) sem negar ou privilegiar qualquer das partes. A dialética da ambivalência foi para eles o caminho didático para a superação da visão maniqueísta do mundo oficial cristão, caminho que poderia encontrar a liberdade (a utopia).

Rabelais foi antropofágico na medida em que despremiou a visão primitiva internalizada e assimilou-a em sua formação acadêmica. Da mesma maneira Oswald engoliu a cultura estrangeira e a anexou à sua alma macunaímica.

No entanto, para Oswald, o medo ancestral permanece. Convicto da ausência de qualquer socorro supraterrâneo, diante da vida como devoração, o homem solitário entra em pânico, diz nosso autor. Para superar este estado de destruição, o homem primitivo oswaldiano, por meio do ritual antropofágico, produziu a solidariedade social. Esta solidariedade só foi possível quando o ritual conseguiu manifestar o “sentimento órfico”, sentimento de religiosidade, uma “vontade para crer” que aparece em qualquer cultura. Bakhtin também reforça a dimensão religiosa do carnaval, ou seja, sua dimensão ritual que poderíamos chamar de “antropofágico”.

O elemento da catarse entra neste contexto religioso para não perder sua significação carnavalizante e antropofágica. A catarse para Aristóteles cumpria a função de expurgar o terror e a compaixão dos presente. A tragédia grega pelos olhos de Aristóteles, como a Liturgia para Oswald, se torna o espaço-tempo da “exteriorização de um sentimento pelas cordas do social”, “um ato fundamental de solidariedade humana”. Domina-se o terror da devoração da vida pela compaixão, que, longe do sentimento de “pena” interpretado posteriormente pelos críticos influenciados pelo pensamento cristão, a compaixão é a experiência da autenticidade oswaldiana, do “viver no outro”, da identificação sem a perda de si.

...

Por fim, para apontar para uma pedagogia antropofágica, nos voltamos para Vigotski.

Este autor aproxima a arte da psicologia e atualiza o tão desgastado conceito da catarse. A arte é para ele fonte de conhecimento do psiquismo do homem social, pois entende não haver artista que tenha inventado sozinho sua maneira de criar, esta estaria condicionada a valores e procedimentos histórico-sociais. Com isso desenvolve uma teoria para a arte como “técnica de sentimentos”.

Nesta concepção, a arte possibilitaria superar as paixões que não encontram vazão na vida normal (Vigotski, 2001). Essas paixões seriam coletivas, *[seria o] social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que as suas raízes e essência sejam individuais. É muito ingênuo interpretar o social apenas como coletivo, como existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e as suas emoções pessoais. Por isso, quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social.* (VIGOTSKI, 2001, p. 315).

A função da arte, em uma perspectiva utópica antropofágica, tornar-se-ia reguladora dos sentimentos não superados no dia a dia; tornar-se-ia produtora de conhecimentos que possibilitariam aos indivíduos transformarem as relações sociais, tais como os instrumentos técnicos transformam as relações de trabalho e, por conseguinte, a sociedade em que é gerado. O exercício da arte seria o espaço-tempo da experimentação de novas formas de relacionamentos humanos: se quisermos, o espaço da utopia da solidariedade. Nesta perspectiva, o homem seria definido como

um ser social, que vive e produz para a comunidade. Sua peculiaridade, diz Vigotski, *diferentemente do animal, consiste em que ele introduz e separa do seu corpo tanto o dispositivo da técnica quanto o dispositivo do conhecimento científico, que se tornam instrumentos da sociedade. De igual maneira, a arte é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser (Idem).*

Desta maneira o autor russo recontextualiza a arte na vida social, desvanecendo qualquer vestígio da concepção de arte separada da vida. A arte não só é parte da vida, como torna-se elemento dinâmico, capaz de, com sua presença, criar fatos e transformar o social em que foi produzida.

Vigotski, partindo do teórico grego (do conceito de catarse aristotélico) mas também aliado aos estudos modernos da psicologia social, define o termo como sendo a “reação estética, de que as emoções angustiantes e desagradáveis são submetidas a certa descarga, [e] à sua destruição e transformação em contrários” (VIGOTSKI, 2001, p. 270). Na interpretação do pedagogo, a arte é dialética exatamente porque mostra o duplo contraditório das coisas do mundo. Como catarse, a arte traz, em sua manifestação e composição, a contraposição de sentimentos, causando uma fantástica descarga emocional.

E se há alguma *terapêutica* na antropofagia oswaldiana, ela passa pelo mesmo processo: destruição e construção; aproximação de realidades muito distintas; agressão vingativa e comunhão.

Tal como Oswald, Vigotski compreende que para a percepção e vivência de uma contradição, um paradoxo ou uma ambivalência,

é preciso preparo. A pedagogia *Pau-Brasil* interpretada por Benedito Nunes, já citada por nós, mostrou o esforço dos modernistas em transformar o comportamento do espectador diante da obra. Para Vigotski, para alcançar a percepção artística, como fenômeno catártico,

é necessário observar ao mesmo tempo o verdadeiro estado de coisas, o desvio desse estado de coisas e como dessa contraditória percepção surge o efeito... da arte." (Idem, p. 328)

Perceber e criar obras de arte seria uma sofisticada atividade psicológica e cognitiva.

Quando Stockhausen manifestou, por meio de palavras, o impacto do atentado de 11 de setembro nas torres gêmeas como "a maior obra de arte produzida pela humanidade", lamentando não serem seus músicos como terroristas que doam suas vidas para realizar o "espetáculo", o músico mostrou ter contemplado o "rosto de um deus" ao mesmo tempo terrível e belo. A precisão dos aviões, as câmeras viradas para o acontecimento, a própria imagem-cena criada pelo fogo e desmoronamento posterior e a

própria possibilidade do *happening* ter acontecido apesar de todo o aparato de segurança do maior país bélico do mundo deste período, mostrava a atuação invisível de uma inteligência incapaz de ser detida por qualquer aparato tecnológico fabricado pelo homem. Stockhausen talvez tenha compreendido-vivenciado este duplo da vida e da arte: o belo e o terrível ocupando o mesmo lugar. Isso contando que tal espetáculo não tenha sido obra dos próprios estadunidenses, como alguns alegam.

Assumir novamente o lado "devorador" da arte, transformá-la em agente de mudança é a utopia que poderia sonhar uma pedagogia antropofágica.

Bibliografia

- ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992 (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1994 (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003 (Obras completas de Oswald de Andrade).
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da arte*. Tradução de P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Sopros de pensamento na pandemia

Lucia Santaella

Coordenadora da Pós-graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, Diretora do CIMID, Centro de Investigação em Mídias Digitais, e Coordenadora do Centro de Estudos Peirceanos, na PUCSP. Presidente honorária da Federação Latino-Americana de Semiótica e Membro executivo da associação Mundial de Semiótica Massmediática y Comunicación Global, México, desde 2004. Possui mais de 40 livros publicados.

O inimigo invisível

O coronavírus não é um micro-organismo. É micro, mas não passa de um parasita. O planeta revirado, a humanidade no fio de uma navalha, por um inimigo mortal que é tão só e apenas um parasita. Dada a ambiguidade biológica do vírus, nos últimos 100 anos, a comunidade científica mudou repetidamente seu entendimento sobre o que são vírus. Antes eram vistos como venenos, depois como formas de vida e, então, produtos químicos biológicos. Por fim, os vírus hoje são vistos como estando em uma área cinzenta entre vivos e não vivos: eles não podem se replicar por si próprios, mas podem fazê-lo em células realmente vivas e também podem afetar o comportamento de seus anfitriões profundamente. O fato de serem categorizados como não vivos levou a maioria dos pesquisadores a ignorar o vírus no estudo da evolução. Hoje, no entanto, os cientistas já estão apreciando os vírus como atores fundamentais na rede da vida.

No livro *O enigma do homem*, uma obra-prima, de Edgar Morin, o Sapiens recebe

os atributos e ser também *socius, faber, loquens*, mas também *demens*. Como leitora de Morin, de Freud-Lacan e do falibilismo de Peirce, portanto, em afastamento cabal do conforto das certezas, defendo a tese de que o Sapiens, por fatalidade congênita, é uma espécie ambivalente, contraditória e paradoxal. De fato, há algo mais contraditório e paradoxal do que, na era da inteligência artificial, da internet das coisas, do big data e das explorações interestelares, a humanidade posta de joelhos, atacada e humilhada por um micro ser, que nem organismo é, um mero microparasita invisível?

Cada dia é um dia

O discurso em primeira pessoa sempre me constrange. Mas a reclusão forçada nos torna introspectivos. Todavia, em vez de olhar para dentro, algo que só interessaria a mim e a um possível psicanalista, passo os olhos para os efeitos da reclusão: a imensa reviravolta na rotina e as mudanças de hábito que provoca e que torna cada dia um dia.

Hoje é dia da saudade

Para mim, hoje é o dia de sentir saudades... Saudade da pipoca metade salgada, metade doce, enquanto as luzes se apagam e a tela descortina o filme. A tela ampla, o som no fundo, visões multicoloridas em deslocamento contínuo, diálogos, *close-ups*, o fascínio da fotogenia, planos de aproximação e distanciamento, a câmera por trás de tudo sob a regência do diretor e de outros artistas que lhe dão sustentação. Aí está uma situação geradora de encantamento extático, entre outras muito especiais: um romance que nos pega e não nos larga mais, seguir um pensamento sábio que eleva nossa mente para plagas que ainda não habitávamos... Mas a tela, ah, a tela grande, reminiscências do cinemascope, é, para mim, um meio de transporte e aproximação de um sentimento que deve se parecer com a felicidade.

Saudade das minhas aulas presenciais. Os rostos, os olhares dos jovens me apaixonam. A fala escorrega, sem entraves ou tropeços, ensinando-me meus próprios pensamentos. As aulas transcorrem na atmosfera que só a potência da presença é capaz de criar. Algo no ar, um bem-estar comum na esfera do compartilhamento de egos em uníssono. Todos integrados na sabedoria que trago do outro e que transmito pela via da fruição e do prazer.

Saudade das andanças no parque. O solzinho e os passos céleres aquecendo nosso corpo e ritmando a sístole e a diástole. A sombra do verde, o vento balançando as folhas, pássaros soando em algum lugar não visível, tudo em uma tal apreensível harmonia que se torna capaz de abrandar, atenuar, serenar preocupações e, até mesmo, suavizar, no passo a passo do caminhar, as agruras que

não faltam na vida: nossas pedras no meio do caminho.

Saudade dos almoços e jantares com familiares e amigos. Trazer para a vivência a explosão lúdica de uma alegria serena, expressa na canção de minhas origens, do medievo espanhol, de Juan del Encina: "*Hoy comamos y bebamos y cantemos y holguemos. Que mañana ayunaremos*". Saudade tem a ver com nostalgia, retorno, mesmo que nas névoas da memória, daquilo que foi vivido e que o tempo não pode corroer. Nostalgia, quietude e solidão são irmãs siamesas.

Saudade da família, dos irmãos e do irmão a quem dedico muito mais que um sentimento fraterno, condensado no puro sentir. Saudade dos meus filhos que me dedicam um amor implicante. Seus olhares e sorrisos, o tom de suas faces, tudo vem no contrapelo de suas imagens de infância, de adolescência, dos momentos de lágrimas e de alegria no comum do sentimento de amor. Nesses momentos, a transmissão por voz e por imagem, os Whatsapps, os vídeos, os e-mails viram um nada perto do aquecimento que a presença traz ao coração.

Saudade aguda, agudíssima dos meus netos, esses que são responsáveis pela ação vulcânica do afeto em nossas vidas para lá de maduras. A força da vida renasce neles, na maneira com que nos olham, seus sorrisos na plenitude da beleza espontânea, sorrisos felizes e inocentes daquilo que o existir, de fato, é. "Existirmos, a que será que se destina?"... Seus sorrisos e agitações nos envolvem em um círculo de sentimentos enigmáticos, cifras em que se encerram os mistérios da vida. Tenho as mãos vazias na espera entre paciente e impaciente do toque de suas mãozinhas que cabem bem dentro da minha.

Hoje é dia do desprezo pelo ódio

Que a perversidade é parte da constituição humana já foi bem tematizada por Freud na pulsão de morte e também por Bataille: o prazer que se extrai do horror que atinge o outro. Portanto, que o ódio não se aplaque nem em tempos de pandemia, não é de se estranhar. Só vem dar munição para a desconfiança que tenho de que o ser humano não deve passar de um erro da evolução.

O que ainda deixa uma ponta de surpresa é que, no que me resta de ingenuidade, acreditei que a reclusão provocasse mudanças de hábito. Mas, na verdade, em meio a hábitos mais superficiais, fáceis de deslocar, parece que cada um está se defrontando com seus hábitos interiores inamovíveis. Alguns bons, outros maléficos por natureza e, no meio, muitos hábitos oscilantes entre bons e maus.

Se há hábitos de sentir que se instalam como um fungo no fundo do poço da alma de alguns são os hábitos de mal-sentir, um certo mal-estar consigo mesmo, com aquilo que se é, uma verdade escondida que se potencializa na reclusão forçada. Uma espécie de cobra comendo o próprio rabo, um oroboros despido de eternidade, só maldade intempestiva que, ao fim e ao cabo, se volta contra si mesmo. É só esperar, o mundo dá voltas, enquanto o mau sentimento paralisado acaba por paralisar a própria vida. Isso explica o ódio, uma explicação muito mais eficaz do que aquela de colocar a culpa na desinformação.

Apesar de ter perdido a ingenuidade, ainda não perdi a esperança de que, se há algo a extrair da desgraça que se abateu sobre a humanidade, aqueles capazes de resistir nos bons sentimentos chegarão ao final da jornada melhores do que eram na linha de partida.

Hoje é dia da frustração

Preparo com gosto, inclusive com alguma estética e preocupação com a garantia da transmissão eficaz. Não obstante, ao final de três horas, desligo o computador, plin, e fico mergulhada em um inevitável sentimento de frustração. As aulas remotas me frustram. Dou aulas desde quando ainda cursava o segundo ano da faculdade. Não precisava, mas a vocação me empurrava, inclusive para me pendurar em ônibus lotado no trajeto. Comecei esse caminho com aulas para o jardim de infância. Logo percebi que não tinha nenhum jeito, faltava paciência para lidar com a fogosidade infantil. Passei para o ginásio e colégio.

Quando fazia minha pós-graduação cheguei a dar mais de 60 aulas por semana, de manhã, à tarde, à noite e até nos sábados à tarde, até às 18 horas. Nada disso me pesava, adorava. Diminuí o número de aulas para 52 para poder escrever o doutorado, quase sempre madrugada adentro. Lia em ônibus, nos intervalos de aulas, filas de banco, em qualquer brecha. Até hoje, não saio de casa sem um livro na bolsa. Às vezes, eles só pesam. Mas, sem essa garantia do livro à mão, não sei ficar.

Defendi meu doutorado grávida. Só descobri a gravidez porque comecei a dormir em cima dos livros. Nunca tirei férias de maternidade. Uma semana depois de dar à luz à segunda gravidez, me disseram: “Vá descansar”, a PUC não precisa de você! Respondi: “Mas eu preciso da PUC”.

Em suma: aonde essa trajetória me levou? À segurança de entrar em uma sala de aula de mestrandos, doutorandos, pós-doutorandos, sem papel na mão, nenhuma anotação, nenhum PPT e, livre, leve e solta,

simplesmente deixar jorrar as décadas de experiência e de amor pelo saber que o tempo me levou a acumular. As aulas costumam transcorrer sem que veja um simples olhar de tédio no rosto intensamente interessado dos educandos, presos ao fio de minha voz. Pura experimentação do prazer que a transmissão honesta e sincera do conhecimento pode dar.

Por isso, nunca senti vontade de abrir um canal no YouTube. Agora, as aulas remotas me frustram. Sinto-me presa, amarrada. Sem a âncora da atenção expressa no olhar dos que me ouvem. O rosto e o olhar do outro nessa interação são dadivosos. Isso faz uma falta que é sentida até no corpo. As aulas remotas são à noite. Ao acordar no dia seguinte, vem um sentimento similar àquele que temos, muito vago, meio sem eira nem beira, de ter tido um sonho desagradável, cujo conteúdo nos escapa.

Hoje é dia do inconformismo

Aprendi com C. S. Peirce que o passado é *fait accompli*. Se você disser ao passado que não se conforma com ele, ele só vai rir de você. Mas como tudo anda muito revirado, vejo-me no direito de não me conformar com o que deixei de fazer ao longo do tempo. Vejo pessoas talentosas postarem seus vídeos com tutoriais do passo a passo de receitas até que, por fim, é chegada a hora da celebração de belíssimos pratos em que a distribuição das cores e a textura pressentida dos alimentos fazem brilhar os olhos e acionar as glândulas salivares. Por que não desenvolvi essa admirável e generosa arte de se ver a si no que se faz, um fazer muito mais dirigido para o outro do que para si mesmo?

Cozinhar lembra um pouco o ato de plantar flores. Abrir a terra com as mãos, na

profundidade exata, e derramar sementes. Se não chove, pede-se um pouco de água para livrar a terra da *secura*, nem muito, nem pouco – aliás, duas regras que também funcionam no amor, onde se pode pecar ou sofrer por excesso ou por carência. A cada dia, vem o pensamento: será que vai brotar? Antecipações esperançosas do florescimento. As folhinhas, então, começam a se esboçar. Quanta alegria em congratulações com a vida que dá continuidade externa à sua gestação interna. Mais um tempo de espera, sempre variado, dependente do que se plantou, até que a esperança, em algum momento, torna-se flor. Não é por acaso que, na sua sabedoria, para Freud, quando não se dispõe de algum dom do espírito, cuidar das flores nos premia com a sublimação, sempre dependente da capacidade maior ou menor de se objetivar criativamente a subjetividade, algo que o artista, por potência congênita, leva às últimas consequências.

Cozinhar ganha em complexidade, porque é mais exigente no passo a passo criativo. O ato de entrega tem início na escolha atenta dos ingredientes. A arte já começa aí. A receita é um algoritmo. Sua execução é uma prática amorosamente repetida até o ponto exato da perfeição. Olhos e mãos coordenadas desenham coreografias no corpo a corpo com o cozimento, cada uma a seu tempo, das substâncias palatáveis. Não pode haver erro, nisto o ato assemelha-se à água na planta e ao amor, nem mais, nem menos. Qualquer deslize pode pôr muito a perder. Mas a amorosidade dispõe do seu ofício para terminar no triunfo ofertado do resultado. Adoro observar todos esses gestos com o mesmo encantamento com que se podem adivinhar os mistérios interiores de um músico enquanto escuta música.

A potência da presença

Potência-1

Ver a diferença entre o presencial e o online pelo prisma da oposição entre verbal e não verbal empobrece a questão. A divisão entre verbal e não verbal não passa de um resíduo linguocêntrico, pois, entre ambos, existem hoje miríades de tipos de signos que acabam ficando ocultos na cortina de fumaça desse termo generalizante “não verbal”. Mas, para ficarmos na questão da diferença entre presença e online, na comunicação presencial, face a face, mesmo que a uma distância de dois ou três metros, vários canais perceptivos entram em ação, pois estão também em ação vários sistemas de signos: olhar, paisagens do rosto, tensão ou distensão da postura corporal, gestualidade, timbre, entonação e volume da voz, ritmo e cadência da fala em sincronia com a corporalidade, prontidão ou lentidão reativa etc.

Enfim, o que se tem aí é um concentrado turbilhão de signos e sinais que, inclusive, acionam reações afetivas e emocionais. Na situação online, tudo isso fica reduzido à imagem enquadrada em um caixote visual e à voz maquinal, às vezes ou uma ou outra. Isso aumenta a tensão comunicacional porque a naturalidade do enxame semiótico que funciona de modo intuitivo e sincrônico fica, até certo ponto, perdida. Passando para McLuhan, que era um semioticista, sem saber que era, a comunicação presencial é caracterizada como um meio frio, ou seja (é bom não confundir), é frio porque vários estímulos estão em ação, o que implica maior mútuo-participação.

Quanto mais frio é o meio, mais a comunicação é participativa. Na situação online, ao

contrário, o meio é quente, isto é, concentrado em um único canal sensorio, ou seja, o visual. Felizmente o visual é acompanhado pelo som da voz, o que salva um pouco essa semiose. Mas, ao fim e ao cabo, o que seria de nós agora sem esse meio quente que não nos aquece em nada, mas dá socorro ao nosso psiquismo tanto quanto permite que processos de ensino-aprendizagem, sempre sagrados para a continuidade da vida inteligente, não caiam no vazio.

Potência-2

O sentido do tato e o contato em presença nunca se fizeram tão ansiosos. Embora onipresente, a tatilidade ficou relativamente esquecida e mesmo despercebida frente à proeminência, à hiperdimensão do sentido da visão. Haja vista o grande número de equipamentos técnicos, ou seja, mídias mediadoras da visualidade, esta seguida pelo sentido da escuta, também privilegiado por mídias de gravação, agora em *streaming*. O sentido háptico foi bastante lembrado por McLuhan, quando demonstrou que nossos olhos e nossos ouvidos são também táteis.

Pesquisas em neurociência revelam que o tato se esparrama pelo corpo inteiro. Assim, nossas mãos não foram feitas apenas para apalpar, manipular, agir no mundo em uma pluralidade de funções, inclusive cognitivas, nossas mãos foram feitas também para acariciar. Demonstrem ainda que nossos braços não foram feitos apenas para trabalhar, mas, sobretudo, onde os afetos falam, foram feitos para abraçar. Nossos pés não foram feitos somente para palmilhar o chão, mas para o caminhar passo a passo com aqueles que amamos. Nossas pernas não foram feitas apenas para nos colocar de pé, nas labutas

da vida, mas para se enrolarem entre pernas amadas. Nossos corpos não foram feitos tão só e apenas para nos carregar em nossa existência, mas para realizar a miragem sonhada, insaciavelmente desejada de que, no lampejo de uma impossível completude, dois corpos possam se transmutar em um só corpo.

Da saudade e da nostalgia

Com os botões de nossa maturidade, só podemos imaginar, apenas imaginar, não mais que isso, o que estão sentindo os jovens submetidos ao isolamento. A juventude é feita de explosões de alegria grupal, de sentimentos que brotam em encontros no aberto da vida, de prismas que se expandem do presente ao futuro. A reclusão forçada deve estar ferindo, apunhalando essas perspectivas semeadas na continuidade do viver. Golfadas de saudade provavelmente estão assaltando o coração dos jovens, saudades de tudo que entra na composição de seus apegos, afetos e ideais. Mas isso são suposições para aqueles a quem a energia juvenil se tornou pura reminiscência tanto corporal quanto psíquica.

Isolar-se, na maturidade, entregar-se a uma vida mais comedida, nos interiores que, como uma segunda pele, funcionam como casulos de proteção contra possíveis fragilidades, é um hábito que, conforme o tempo passa, vai se tornando cada vez mais presente. Neste caso, o isolamento, com igual certeza, machuca, mas ao modo distintivo que é próprio da maturidade. Assomos emergência, com mais ou menos força, de saudade da liberdade de transpor portões afora, das perambulações pelas andanças e labores do cotidiano, saudades dos seres amados, que a passagem do tempo vai fazendo ainda mais amados. Esses são tipos de saudade em

filigranas, que se fixam nas delicadas granações da memória.

Embora todos se unam na saudade, desde as crianças até os mais idosos, há um sentimento que só pertence a estes últimos: a nostalgia, bem mais vaga, indefinível e misteriosa do que a saudade. São visitas em sonho de situações longínquas, enigmáticas; fragmentos supostamente esquecidos do passado que afloram, de súbito, enquanto distraidamente se enche uma xícara de café; a sofrida tendência de passar a vida a limpo e a impossível luta por evitá-la, pois o isolamento trabalha a favor dela. São reescrituras imaginárias do destino, tão imaginárias quanto vãs, pois o passado é inamovível. Mas teima por retornar em fragmentos de memória com exigências de se reescrever: apagar as dores para o relevo daquilo que na vida mereceu ser vivido. Esse é o tecido de que é feita a nostalgia, malha fina de sentimentos que mais machucam do que aliviam, porque só se tem nostalgia daquilo que não tem retorno. Portas do presente e do futuro que se cerram sem clemência.

De interiores e janelas

Interiores

Ontem gastei alguns minutos fotografando uma parte da casa, a sala e o *home theater*, pois os ambientes de estudo já tinham passado por isso. Guardei para mim no celular e passei por poucos minutos pelo sentimento do “para quê?”. Hoje de manhã, ao abrir um site norte-americano do qual me chegam artigos breves sobre temas de meu interesse, algo que as redes instantaneamente descobrem, havia um texto com a pergunta: “Você anda observando a estética

dos interiores onde vive?”. seguido por algumas obras de artistas que tematizam isso. Não gostei de nenhuma das obras, mas me vieram imediatamente algumas reflexões.

Como entender estética nesse contexto? Certamente não a entendo como beleza ou luxo, embora isso exista, e muito, nos interiores dos abonados, algo que lembra a crítica de Walter Benjamin aos interiores burgueses de Paris, capital do século XIX. Aí Benjamin tematiza a separação entre o público e o individualismo da privacidade como manutenção das ilusões e fantasmagorias da interioridade sustentadas pelo espaço do habitar.

Esse texto de Benjamin marcou meu pensamento, mas, como diz Riobaldo, a memória faz balancê no vivido. Se já balança aquilo que ficou impregnado de vida, imagine o que pode provocar nas leituras mais longínquas. De todo modo, o que retive é que habitar significa deixar pistas. Sem negar os restos que ainda hoje sobrevivem em interiores burgueses nostálgicos, depois de mais de um século, muitas águas rolaram. Classes sociais se definem sobretudo pelo montante da conta bancária, uma variável que se materializa na multiplicidade diferenciada de espaços interiores, intimidades muito distintas, inclusive daqueles que as agruras da luta pela vida marcam a interioridade e a exterioridade com a mesma precariedade.

Todavia, na base fundante dessa variabilidade, algo se mantém: o espaço habitado é povoado pela vida secreta dos objetos, prenhe de vestígios da memória e de pistas reveladoras do mundo interior daqueles que lá vivem. Hábitos cotidianos, modos de ser e de estar, apego pela ordem ou então pela desordem criativa ou confusa, atração pela acumulação ou pela limpeza ascética

de espaços vazios, rastros de como se emprega o tempo, amor ou desamor pela harmonia, enfim, são variações que não cabem em enumerações descritivas. Assim entendendo a estética dos espaços em que se habita, espaços capazes de tornar visível a invisibilidade de nossa vida interior.

De repente, nas reuniões remotas que viraram praxe, os vídeos têm exposto indiscretamente espaços do habitar nos quais pistas e fragmentos de nossa interioridade estão sendo compartilhados coletivamente. Na reclusão e na distância, estamos aprendendo novas maneiras de ver e viver com o outro.

Janelas

Tomando a mim mesma como evidência empírica, creio que nunca havíamos olhado tanto pelas janelas quanto agora. Imagino, inclusive, engolfada no sentimento de tédio, uma criança, naquela idade em que é regra correr, brincar, pular, gritar a céu aberto, olhando pelo quadrado da janela e sendo assombrada, pela primeira vez, pelas sombras furtivas de saturno: a melancolia.

O tédio é o avesso da curiosidade. Contudo, nestes tempos de pandemia, o olhar enquadrado (“eu vejo tudo em quadrado”...) tornou-se uma fuga furtiva do tédio em troca da curiosidade vazia.

Moro há tanto tempo por aqui, apenas interrompido por uns poucos anos marcados, então, pela necessidade do retorno. Só agora, incrível, dou-me conta de que minhas janelas, da direita e da esquerda, abrem-se para dois mundos aparentemente distintos, mas, no fundo, idênticos. De um lado, a vista do vale verdejante, respirando para a verticalidade do céu e para a horizontalidade recortada bem ao fundo pelo perfil de

edifícios nos quais circulam agitados os metais sonantes da abundância. Do outro lado, o pôr do sol outonal, uma festa de brilhos avermelhados, infelizmente mantém oculto o seu esplendor por trás de arranha-céus, testemunhas da cegueira urbanística promovida pela ganância imobiliária. De um lado e do outro, quem ganha é o capital. Alguma novidade?

A lentidão da escritura

Tenho escrito pouco, tem faltado a concentração para a pilha de livros que tenho à frente para dar continuidade à escrita do livro que me espera. Sofro da obsessão dos arquivos. Cotidianamente, o coronavírus tem propiciado uma avalanche de respeitáveis textos para arquivar. Isso tem tirado o meu tempo de uma escrita trabalhosa, feita de buscas e reflexões demoradas, alimentadas pelo espírito foucaultiano da responsabilidade ética pelas nossas asserções. Uma escrita que, por vezes, toma horas do nosso dia na busca de uma simples referência que parece ter ficado na memória e da qual perdemos o rastro.

Em um dos dias desta semana, cobrada pela editora por uma referência da qual me descuidei, tive que folhear, ao longo da tarde, as *Obras Completas* de J. L. Borges. Em um dado momento, imersa naquelas maravilhas, nem sabia mais o que estava procurando. Como saldo dessa tarde, voltou à flor da memória a magnífica humildade da declaração de Borges: “Escrevo para mim, para os amigos e para atenuar a passagem do tempo.” É impressionante o quanto essa passagem se adequa hoje àqueles que, premiados pelo dom do espírito e da escrita, estão povoando nossos dias com seus escritos.

Nossa vida é uma narrativa que se reescreve

Não costumo praticar a covardia moral. Ao contrário, tenho como guia o lema foucaultiano da honestidade e responsabilidade por minhas asserções, inclusive neste caso em que, diferentemente dos hábitos de pesquisadora de só asseverar a partir da paciência de leituras cuidadosas, tomo como princípio o fato de que a política é a arte da mentira (H. Arendt) e da prática do oportunismo (Peirce). Estou bem acompanhada. E mais, ambos afirmam isso independentemente de qualquer apreço a ideologias partidárias. São, portanto, julgamentos gerais.

Na sua filosofia da história, Benjamin apresenta a visão de que o presente se constitui em mirante privilegiado do passado. O passado surge quando o presente relampeja em um instante de perigo. Trazendo isso para a vida. Quem é o santo que habita o imutável mundo platônico do belo, bom e verdadeiro? Quem jamais mudou seu pensamento e atitude diante de novas conjunturas que nos põem à prova? Quem nunca errou e disse se arrependeu? Enfim, é preciso ter mais compaixão por aqueles e por nós mesmos, quando a conjuntura nos coloca em um vórtice sem salva-vidas. Só a experiência, quando pungente, nos transforma. Nossa vida é uma narrativa de rascunhos e reescrituras.

Do poder e suas perversões

Breve genealogia da tirania

Embora deva haver algo no DNA, ninguém já nasce tirano. Portanto é preciso atentar para as fases de sua ascensão. Tudo começa com a síndrome do pequeno poder. Mas

essa síndrome é tão absorvente que ela aciona estratégias para a expansão desse poder. Se não houver um contrapoder para lhe fazer frente, o pequeno poder vai se alastrando até chegar à sua segunda fase: o gozo do poder. Um gozo extasiante, cegante. Nada mais importa a não ser que esse poder se expanda até chegar à fase da onipotência. Quando se atinge esse ápice, é difícil se livrar dele, tanto para quem o agencia quanto para aqueles que a ele se submetem: a tirania atingiu sua meta. E por medo, insegurança, desamparo ou oportunismo, os subalternos silenciosamente, com caras e posturas de burrinhos de carga, ficam submetidos à implacável lógica da tirania. Que a carapuça seja vestida a quem couber e que se cuidem aqueles que alienadamente se submetem a essa lógica.

O vício do poder

Por que o poder vicia? Pelas benesses? Não só. Pelas portas abertas à corrupção? Não só. Pela ilusão de onipotência que ele alimenta? Não só. Pelo falso prestígio, inclusive planetário? Não só. Pela satisfação interior que ele promove? Não só. Além de tudo isso, existe, lá no fundo da miséria humana, um segredinho: ao assumir o poder, perde-se a identidade própria para vestir a identidade que o poder concede. Perdida essa identidade, não resta amparo a não ser vagar como uma alma penada.

Mitos pervertidos

Vem bem a calhar a pesquisa que estou fazendo justamente nestes dias sobre a degradação do mito nas sociedades capitalistas. Muitos estudiosos dedicaram-se a esse tema nos anos 1970-80, quando a teoria

das ideologias estava no seu apogeu. Gennie Luccione nos diz que o desejo de saber, que é próprio do mito, perverte-se facilmente e com violência descamba para a ilusão, mãe da ideologia e da idolatria. Quando o mito despenca para a ideologia, ele se degrada, mas, quando se enrijece em teoria científica ou em sistema metafísico, ele morre.

Trazendo esse pensamento de 40 anos atrás para os dias de hoje, vemos que a ideologia se perverteu ainda mais, na sua maligna conversão em *Fake News*. Quanto à ciência, ela nunca nos foi tão imperiosamente valiosa quanto agora. Isso também vale para a metafísica, sedentos que estamos de escrituras de mundo que aplaquem nossa angústia. Este texto é outro modo de dizer que tenho agudo desprezo pela idolatria e o fanatismo.

Mentiras absolutas e verdades em devir

A semiótica nos diz que, embora haja a mentira absoluta, não há a verdade absoluta. Enquanto a mentira se refere a um ponto a ponto desencontrado entre texto e fato, a verdade só existe no devir, pois ela tem sempre que ser colocada à prova, nem que seja a prova dos discursos que se autocorrigem. Também não há o mal absoluto, mas sim o mal que se espraia a ponto de se tornar um grande mal. A mentira é um mal, ninguém duvida, mas existem também meias mentiras, quase mentiras, mentiras piedosas, mentiras risíveis, oportunismo disfarçado de verdade, emoções vendidas como verdade, enfim, o rol é ilimitado.

Moral da história. É muito pedagógico abandonar a preguiçosa ideia de que o mundo se divide, de um lado, em indubitáveis verdades e, de outro, em odiáveis mentiras. Entre

um e outro, há uma miríade de gradações que deveríamos estar atentos para detectar.

Humanos que regridem aos répteis

Não obstante os milhares de óbitos, ouvem-se fogos de artifício. O que celebram? Há o que celebrar? Tenho repetidamente pensado na teoria dos três cérebros: reptílico, límbico e neocórtex. Pouco importa que ela não seja comprovada, pois funciona como uma metáfora esclarecedora. Temos três cérebros interconectados: o reptílico, que compartilhamos com os crocodilos etc.; o límbico, que compartilhamos com os mamíferos superiores, esse é o cérebro dos afetos, daqueles que mamaram no seio da mãe; por fim, o neocórtex, cujo desenvolvimento máximo deveria encontrar-se no cérebro humano. Com os caminhos que esse país anda tomando, há certas situações que me dão a certeza de que estão sendo abandonados o cérebro límbico e o neocórtex. Com cara de humanos, mas na verdade reduzidos ao seu parentesco com os crocodilos: bocas

enormes para abocanhar e entregues à mais desembestada agressividade reptílica. Vejo-me relendo o conto de E. A. Poe “A descida no Maelstrom”. Como sobreviver no meio de um redemoinho.

Reinvenção do humano

Não haverá reinvenção do humano enquanto continuarmos enclausurados na ideia egoíca de um eu no espelho do outro, pura intersubjetividade. A reinvenção do humano implica o abandono desse eu cartesiano, tão robusto, na busca, agora inevitável, de expansão para o não humano, para o nosso lugar, como espécie, na biosfera inteira, em interfaces com o macro e microcosmo. Afinal, não é essa a magna lição que a pandemia está trazendo? A humanidade de joelhos perante o ataque de um microparasita invisível?

Palavras, palavras, palavras, são elas que não nos podem faltar e que vêm ao nosso socorro quando as ameaças do imponderável, do imprevisível e da impotência batem e arrombam as nossas portas, forçando a sua entrada.

Cocos: poesia cantada e dançada no Nordeste

Edson Soares Martins

Possui graduação (1996), mestrado (2001) e doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL). Atualmente é professor associado (Referência O) de Literatura Brasileira, na Universidade Regional do Cariri (URCA) e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma IES. Tem atuado na área de Literatura, com ênfase em Literatura Brasileira.

Introdução

“Quem imagina cria medo. E quem tem medo não vai lá.” Esses são versos muito recorrentes nos repertórios das formas poéticas orais do sul do Ceará, na região do Cariri. Os agrupamentos artísticos que dominam tais repertórios são ali, principalmente no caso dos cocos, predominantemente formados por mulheres agricultoras. Ao ouvir a voz dessas mulheres fazer vibrar no ar uma sentença tão hostil aos devaneios criativos da arte, o ouvinte deve ter a cautela de não tomar um caminho sem volta, que seria aquele que nega às poéticas orais o parentesco com as linhagens da palavra imaginativa, nas quais temos, costumeiramente, reconhecido formas canônicas da poesia. A poesia dos cocos, de que trataremos nas linhas que se seguem, é alimentada, de forma inequívoca, pela capacidade criativa de mobilizar e de pôr em circulação ricos conjuntos de imagens.

O coco é poesia dançada. No mundo das tradições poéticas orais nordestinas, coco pode ser a unidade poética relativamente estável, por vezes reconhecível por um título ou refrão e relativamente assemelhável a

uma cantiga. Também é chamado de toada ou toeira. Na mesma tradição, chama-se coco ao evento, reunião coletiva de sujeitos que cantam e dançam as toadas. Pode-se, assim, cantar ou ouvir um coco, dançar um coco ou ir a um coco.

No Cariri cearense, em especial, *ir a um coco* era uma expressão de uso muito corrente. O coco era um momento comunitário corriqueiro, em que se ia festejar datas de destaque, como o aniversário de nascimento ou de casamento, a festa de batizado, a festa de inauguração de uma morada nova. Sua dimensão comunitária também se misturava às formas da devoção, já que era a diversão nos festejos das datas em que são cultuados santos e santas queridos na comunidade, assim como em inúmeras datas do catolicismo popular. Ainda no plano dos laços comunitários, corrigia o tédio e o ócio dos serões noturnos, vivido como diversão para os jovens, que, antes do momento de todos se recolherem, brincavam nos terreiros de suas casas, debaixo do olhar atento dos mais velhos.

Não se deve, inadvertidamente, concluir que o coco era apenas diversão,

como autorizam crer os relatos de coquistas caririenses mais idosos (ou mesmo daqueles espalhados por uma área de dispersão que equivale, na prática, a quase todo o Nordeste). Na assim chamada *tapação* das paredes das casas de taipa, ocorria o adjunto (que é como se chamava ali o trabalho feito em regime de mutirão), durante o qual os pés dos brincadores pisavam o barro até conferir-lhe homogeneidade. A comunidade reunida no adjunto, convocada para pisar o barro, dividia-se em orquestradíssima azáfama: encarregavam-se alguns de trazer a água a ser deitada sobre a terra argilosa, enquanto uma multidão de pés laboriosos dançava o coco por cima da terra assim umedecida, de modo a homogeneizar o barro cuja finalidade seria tapar os espaços na grade de madeira, previamente preenchida com pedras e pedregulhos, para que servisse como sustentação da parede. Derivada dessa explicação, há outra, em que se fala de “bater o chão da casa”, expressão usada para se referir às situações em que o coco era dançado dentro da residência para compactar o chão, de terra previamente batida. Alguma velhinha sempre dirá que, depois de *bater o chão* seria preciso usar muita força se alguém resolvesse fixar nele um prego.

Hoje em dia, tudo está muito diferente. O coco é, quase invariavelmente, um evento *performato* por grupos de mulheres artistas, as dançadeiras de coco. Como acontecimento, o coco ficou, na prática, restrito a espaços institucionalizados, compondo a programação de eventos que reúnem os “grupos da tradição” ou “artistas da cultura popular”. Essas duas denominações são sintomas, aliás, da problemática relação que se estabeleceu entre mestres das formas poéticas orais e instâncias institucionais, imbuídas da

autoproclamada responsabilidade de controlar as políticas de cultura no Sul do Ceará. Tais instâncias são as universidades, prefeituras, secretarias de cultura do Estado e dos municípios, organismos como o SESC e o Centro Cultural Banco do Nordeste, por exemplo.

Ouvindo as mulheres reconhecidas como as legítimas guardiãs dos cocos, é digno de nota que suas memórias reponham o coco como um artefato artístico, no qual se reúnem as artes da palavra e dos corpos dançantes, cuja origem estaria situada entre dois arranjos: o coco teria nascido como a brincadeira de origem ancestral familiar (no Cariri, não é comum ouvir quem lhe atribua origem africana, como é possível em outras partes) ou teria nascido como face festiva do trabalho: *tapação das casas* e *bateção dos chãos*.

Os cocos no Cariri hoje

A microrregião do Cariri cearense é composta por 8 municípios: Juazeiro do Norte, Barbalha, Jardim, Missão Velha, Nova Olinda, Porteiras, Santana do Cariri e Crato. A área total do Cariri é de 4.115,83 km², somada aos outros 13 municípios de outras 4 microrregiões constitui a mesorregião do Sul Cearense, com 14.800,19 km². O Sul Cearense faz limites com o sertão e o centro-sul do Ceará, o sertão paraibano e pernambucano e o sudeste piauiense. A região abriga importantes cidades como Crato e Juazeiro do Norte, que se destacam pela atividade econômica. Somadas a Barbalha, as três cidades concentram a maior densidade populacional da microrregião. Outras cidades como Nova Olinda, Santana do Cariri, Farias Brito, Caririçu e Missão Velha constituem uma influente zona de entorno. Em muitas dessas cidades, o coco ainda é uma referência cultural vigorosa.

O coco é dançado em grupos nos municípios de Crato e Juazeiro do Norte. Em Crato encontram-se o *Grupo Cultural Amigas do Saber*, *A gente do coco* e o *Coco da SCAN*. Em Juazeiro do Norte encontra-se o coco *Frei Damião*. A constituição desses grupos remonta a iniciativas culturais de natureza heterogênea e que serão descritas adiante. A organização das pessoas em grupo sob a liderança de um mestre estabelece contornos peculiares no cenário cultural na região. Não é despropositado lembrar que a ocorrência do coco era acontecimento relativamente espontâneo e que a ideia de um grupo com número de participantes delimitado é relativamente nova.

O grupo *A gente do coco* foi fundado em agosto de 1979 e é liderado, desde então, por Dona Edite Dias. Seu surgimento ocorreu por iniciativa de alunas do curso MOBREAL, incentivadas por uma instrutora que era auxiliada por Dona Edite. A empreitada pretendia envolver as alunas na semana do folclore. Foi assim que conheceram Elói Teles. O folclorista e agitador cultural, frequentemente chamado de Mestre Elói, foi responsável pela visibilidade do grupo em seus primeiros passos e pelo agenciamento de convites para apresentações públicas. Essas apresentações, geralmente, se davam em função de eventos do calendário cívico local, o que parece ter instaurado no Crato as origens de uma relação, nem sempre harmônica, entre artistas e poder público.

A influência de Elói Teles pode ter sido responsável pela adoção de um traço ainda hoje visível na indumentária das participantes dos grupos na região. As alunas do MOBREAL e, agora, dançadeiras de coco não conseguiam convencer seus maridos a participarem das atividades do grupo e foi por sugestão de

Elói Teles que metade delas passou a vestir calça comprida e camisa de botão, que na maioria das vezes é feita com o mesmo tecido das saias das parceiras. As mulheres passaram a se dividir em cavalheiros e damas e decidiram não admitir mais homens para dançar no grupo. Os outros grupos em atividade no Cariri cearense adotam indumentária semelhante, provavelmente para solucionar o mesmo problema com que depararam as mulheres das Batateiras, como é mais conhecido o grupo liderado por Dona Edite. Esse episódio revela a dinâmica de trocas e empréstimos que atesta o vigor das práticas culturais tradicionais, ao mesmo tempo em que expõe sua vulnerabilidade.

Costumeiramente, a mestra é quem tira o coco, cantando as toadas, num solo que é respondido pelo coro formado pelos participantes da roda. Não é o caso de Dona Edite, que participa sempre da roda e jamais puxa as toadas. Raimunda Queiroz Vitorino, Dona Raimunda, costuma tirar o coco entre as mulheres das Batateiras. Natural de Várzea Alegre, Dona Raimunda aprendeu a cantar coco ainda menina e já foi mestra de um grupo mirim de Maneiro-Pau. Também cantam no grupo, Dona Zenaide e Dona Valquíria. O grupo *A gente do coco* reúne pessoas com experiências de vida assemelhadas, em que boa parte conheceu o coco quando ainda eram crianças. Também é comum terem, entre seus antepassados, migrantes, com destaque para os alagoanos.

Perto dali, no Sítio Quebra, experiências se repetem.

Maria Luciê Nogueira, mais conhecida como Dona Maria da Santa, é mulher de muitas atividades, quase todas de teor comunitário: associação de moradores, coral da igreja e grupo de coco. Lidera um grupo constituído

de parentes e vizinhos, fortemente unidos sob sua direção. O marido, Expedito Sebastião da Silva, acompanha a esposa, sendo o pandeirista do grupo. Ao violão, contavam sempre com a colaboração de Seu Chico, recentemente falecido. A aprendizagem do coco no *Grupo Cultural Amigas do Saber* tem também um viés familiar. Os pais aprenderam cocos com parentes de Alagoas, que também é a terra natal de Seu Expedito. Nos serões na serra, na infância de Maria da Santa e dos irmãos e irmãs, o coco preenchia o vazio das noites. Também era cantado e dançado nos adjuntos.

Bastante ciosa de seus afazeres e de sua responsabilidade, Maria da Santa é rigorosa ao distinguir os cocos de seu repertório daqueles aprendidos posteriormente, no contato com os outros cantadores. Estes cocos, de autoria ou proveniência reconhecidamente externa ao grupo, ela chama de “animação de palco”. A noção de palco, aliás, é bem viva na execução das *Amigas do Saber*: o grupo ensaia regularmente, prima pela correção na execução dos passos e movimentos e no enunciar das toadas.

Essas características fazem do grupo um caso típico de manifestação que, sendo oriunda do conhecimento tradicional, assume feito institucionalizado, com repertório fixo, com cocos que não variam de uma apresentação a outra, cuidado com a indumentária, entre outros aspectos. Também chama a atenção a familiaridade da líder com o microfone e a organização cênica das apresentações.

Desde suas origens, também em uma turma do MOBRAL, o grupo tem uma mestra e uma contramestra, Dona Antônia Maria. Surgido sob o incentivo da professora que conduzia a turma, o grupo de coco foi a alternativa bem-sucedida e que se estabeleceu, rapidamente, como empreendimento

comunitário. Uma tentativa anterior, envolvendo a mesma turma e as mesmas participantes, pretendia realizar uma apresentação de Reisado, mas os obstáculos encontrados selaram a sorte do Reisado: a coreografia trabalhosa e a complexidade da execução em si fizeram com que, rapidamente, o Reisado fosse preterido pelo coco, mais dinâmico, aberto às improvisações e com movimentos já aprendidos desde a infância. O espaço escolar e o grande valor dado na época, sob o regime militar, aos temperamentos disciplinados favoreceram, pelo ensaio e pelo constante reforço positivo, a afirmação do coco na comunidade do Sítio Quebra como momento da tradição a ser revivificado.

A dinâmica de apresentações foi sendo determinada pelo calendário litúrgico, na comunidade, e pelo calendário cívico, na sede do município do Crato. Nomes como o do folclorista Elói Teles e do radialista Ademar Moraes não podem ser dissociados do apoio dado ao grupo, que hoje transita com destaque em programações do Serviço Cultural do SESC, do Centro Cultural do Banco do Nordeste, das universidades e das secretarias municipais de cultura da região. O grupo gravou um CD, *Flor do liro*, produzido em 2013 pela equipe do Behetçoho/URCA. Um documentário de curta duração já havia sido produzido em 2009, com a participação de membros do Behetçoho e de pesquisadores sem vinculações institucionais na equipe de produção.

O *Coco da SCAN* (Sociedade Cratense de Apoio aos Necessitados) é um grupo mais recente, formado no âmbito das atividades da Sociedade, voltadas para a benemerência ao idoso. A composição aqui rompe a estrutura comunitária no que diz respeito aos vínculos de parentesco e vizinhança, embora mantenha a dimensão comunitária no plano da

semelhança entre as experiências vivenciadas, o que demonstra que o coco, sendo comunitário em sua eventicidade, torna comunitário o exercício social de cantá-lo, dançá-lo e, mesmo, rememorá-lo. Na SCAN, alternam-se as tiradeiras, gozando de mais destaque D. Lalá e D. Naninha, de quem trataremos isoladamente adiante.

O coco da SCAN surge como iniciativa do cantor e animador cultural João do Crato, responsável pela arregimentação das participantes, ensaios regulares e apresentações na cena cultural local. O grupo carrega o nome do coco, por ser a experiência que mais unifica seus componentes, mas a apresentação revela sempre um aspecto variegado: declamação de poesias, peças de reisado, cocos e cirandas se revezam, sendo, frequentemente, intercaladas por sucessos de Roberto Carlos e clássicos da seresta.

Descoberta na SCAN por Ridalvo Félix, Dona Naninha (Ana Gouveia) é um caso à parte. Detentora de uma memória excepcional, que ela insiste em classificar como fraca, D. Naninha, no contato continuado com os pesquisadores que reuniu à sua volta, recuperou dezenas de cocos que eram cantados em sua juventude. A experiência da mestra solitária (pois não reúne um grupo em torno de si, mas é reunida nele) é definitivamente diferente daquelas vivenciadas nos grupos como *A gente do coco* ou *Amigas do Saber*. Dona Naninha aprendeu a dançar “diferente”, e as toadas que ela canta cadência e ritmo mais lentos e mais solenes, o que é realçado pela voz singular e profunda da cantadeira. Aprendeu com paraibanos, embora seja exímia no trupé, que reconhece ser ensinamento de uns alagoanos que cruzaram os caminhos de Seu Chico Carnaúba, o mestre de sua infância, vizinho de seus pais.

Viveu os serões durante a juventude, frequentando os cocos nos terreiros dos vizinhos. Se não era essa a diversão, sobravam os velórios, que, “felizmente”, eram frequentes e lhe permitiam apreciar e aprender outra grande paixão: as *sentinelas*, que é como são chamadas as excelências, cantos de encomendação dos mortos. O casamento, que veio muito cedo, pôs fim à alegria dos cocos. O parceiro, Seu João, já conheceu Dona Naninha no meio de uma faina extraordinariamente pesada. A mocinha havia assumido o sustento da mãe e dos irmãos. Muito unidos, os dois octogenários recordam os anos difíceis e ainda estranham o interesse renovado pelos cocos. Dona Naninha agora passeia muito, indo se apresentar em ocasiões as mais variadas. Do contato com os pesquisadores do Behetçoho/URCA, nasceu um CD, *Lagoano Mar*, que reúne uma seleção de cocos que se destacam pela sua beleza própria e pela execução vigorosa de Dona Naninha.

No município de Farias Brito, dois coquistas foram identificados pela equipe de pesquisadores do Behetçoho/URCA: Chico de Carmina e Ciro Tatu. Com Seu Ciro Tatu, os resultados foram bem consistentes e estabeleceu-se um convívio mais próximo. Ciro aprendeu o coco com uma tia, Maria Joana (assim como a coquista ouvida por Mário de Andrade em Recife), que era cantadeira de coco em uma localidade afastada da sede do município. A tia, segundo os sobrinhos, aprendera o coco com alagoanos que foram seus vizinhos. Toda a infância de Seu Ciro e de sua irmã mais nova, Dona Peranga (na verdade, Expedita), é marcada por essas brincadeiras de coco lideradas pela tia. Seu Ciro dança um coco mais rápido, que requer grande vigor. Traço característico de sua execução é a explosão vigorosa do trupé, com

que calca o chão com grande força e em grande velocidade, o que surpreende quem desconhece o coquista e conhece apenas o velhinho simpático, de boa sombra, em cima de seus 90 anos.

O repertório de Seu Ciro se distancia muito dos grupos do Crato (*Amigas do Saber*, *A gente do coco* e *Coco da SCAN*), além de guardar poucas semelhanças com aquele cantado e dançado por Dona Naninha. As referências geográficas são mais vagas e certa inclinação celebratória se percebe nos textos-cantados: situações e lugares do passado são o tema central dos cocos cantados por Seu Ciro. Acompanhado e auxiliado por um diligente professor do município, o agitador cultural Prof. Mundinho, Seu Ciro já fez apresentações nas escolas locais e em cidades vizinhas. Um livro-CD, *Ciro Tatu: os cocos* de Farias Brito, foi produzido em 2013 pela equipe do Behetçoho/URCA e reúne pouco mais de duas dezenas de cocos do cantador.

Os cocos de Mário de Andrade

A primeira constatação que nos salta aos olhos, ao compararmos as considerações que acabamos de tecer com os estudos e anotações feitos por Mário de Andrade sobre suas coletas e observações de campo, é a complexificação do coco como atividade artística. Mário, autor do “primeiro registro sobre os cocos feito com o rigor do método científico” (AYALA, 2000, p. 24), fez muitos e diversificados registros dos cocos a que assistiu na Paraíba, em Pernambuco e no Rio Grande do Norte em sua excursão entre 1928 e 1929. Ele testemunhou, como se comprova pela leitura de *Os cocos* e *As melodias do boi*, tanto o agrupamento circunstancial

festivo, a cena viva do coco em sua eventicidade coletiva, quanto as audições propiciadas por seus anfitriões. Da cena ampla, em sua dimensão coreográfica, Mário recorta muito pouco: está sempre movido pela força de atração do pensamento dedicado à melodia e à letra. Dos encontros e audiências mais privados, ele nos entrega bem mais: a construção biográfica dos cantadores que o encantaram, os processos composicionais da literatura dos cocos, a descrição cuidadosa do desempenho vocal dos indivíduos, de sua desenvoltura ou timidez, de sua psicologia e de seus humores...

O cenário dos anos 1920-1929 era, contudo, diferente do atual, mesmo naquilo que se afigura como núcleo da tradição: a sua origem. Mário especula que o coco teria “ascendência aproximada das rodas coreográficas portuguesas pra adultos” (ANDRADE, 2002, p. 347). Sua impressão se baseia na dispersão de temas e de versos portugueses em nossa música popular, sobretudo no Nordeste. A tendência atual, entre estudiosos mais jovens, enxerga o coco como parente dos cantos responsoriais africanos, destacando a dança da roda, a girar sempre em sentido anti-horário, como na Umbanda e no Candomblé (ARAUJO, 2013). Que não sejamos julgados por convidar a uma leitura que parece elementar, mas o mais provável é que o coco tenha assimilado, a seu modo, as duas influências, sendo amálgama de imperativos estéticos portugueses, com bantos e iorubanos.

É curioso notar o apagamento da influência negra na poética oral estudada por Mário. No ensaio chamado “A literatura dos cocos” (que teve, provisoriamente, o subtítulo, posteriormente rejeitado, de “A técnica nos cocos do Nordeste”), o pesquisador capta as influências ameríndias no populário poético

nordestino. Escapam-lhe, nas muitas considerações que faz dos processos linguísticos, as influências dos falares africanos no português rural do Brasil, que nos deu, inclusive, a palavra ganzá (do quimbundo *nganza*, chocalho), a mesma que Mário de Andrade pretendeu utilizar no título de seu estudo mais geral sobre a música popular nordestina (o jamais concluído “Na pancada do ganzá). O léxico africano, mais frequente, não é apontado em seus estudos, enquanto, por exemplo, nota em “curica” (do tupi *ku’ruca*, papagaio) a origem ligada ao tronco tupi.

Essas observações, naturalmente, não pretendem apontar insuficiências no estudo feito por Mário de Andrade. Seu trabalho ainda é o mais consistente esforço de entendimento da poética oral dos cocos e o interesse que sua leitura desperta é evidência dos grandes e preciosos acertos que sua observação apurada foi capaz de extrair do volume gigantesco de documentação por ele produzida e organizada.

Pequeno repertório dos cocos do Cariri cearense

Apresentaremos, nesta seção final, uma amostragem das riquezas composicionais do gênero, tal como ele circula no Cariri cearense. O coco é canto dançado e, como tal, a mera transcrição dos versos não satisfaz o arranjo peculiar desta poética da oralidade. Foi preciso destacar a *resposta*, que não é necessariamente *refrão* (A). Também julgamos indispensável destacar a antecipação da resposta, que interpretamos como vestígio da forma comunitária em que o coco acontecia no passado, o que gerava a necessidade de ensinar à roda a resposta a ser cantada (B). Foi preciso descrever, na limitação do suporte gráfico, a

simultaneidade do canto puxado pelo tirador e do que é ao mesmo tempo respondido pela roda (C). A emergência do trupé ou pisada pressupõe uma mudança drástica no ritmo e o aparecimento de arranjos rítmicos distintos, mas que se harmoniza com o que vem sendo cantado (D). Ocorre frequentemente, de forma relevante, a ordem ou comando (E). A forma da quadra não se revelou estável como imaginávamos e foi preciso desenvolver uma atenção especial guiada pela apreensão do ritmo e não do sentido (F).

Partimos de um campo de estudos em que a atividade de reflexão se apoia em conceitos como gênero, responsividade, ato ético, dialogismo, entre outros. Tal abordagem bakhtiniana nos obriga a considerar um conjunto de elementos bem mais amplo que aquele atingido pela transcrição convencional. O papel dos sujeitos que se alternam no ato dialógico, que é o coco, mantém relação com o espaço em que a ação transcorre e é afetado por expectativas de desempenho já conhecidas pelo grupo, pela comunidade e aquelas próprias do gênero. O próprio gênero, sendo portador de uma poética, é histórico e, portanto, requer o confronto frequente das formas atuais com as formas anteriores.

Um rápido mas significativo exemplo é aquele em que o coquista inicia o coco pela resposta, transgredindo a expectativa da execução. Somente se esclarece a transgressão ao entendermos que as rodas de coco se constituíam de maneira espontânea, também com pessoas que, às vezes, estavam em trânsito ou não pertenciam à comunidade reunida e, por isso, as respostas precisavam ser ensinadas antes, para garantir o desempenho de costume dos sujeitos que se alternavam: cantador e roda.

Exemplares das premissas que elencamos no início desta seção são os cocos que transcrevemos a seguir nesta ordem:

- A. cocos com refrão e resposta;
- B. cocos com resposta antecipada;
- C. cocos com enunciação simultânea do cantador e da roda;
- D. cocos com trupé ou pisada;
- E. cocos com enunciados de comando;
- F. cocos com variantes estróficas.

SITUAÇÃO (A): cocos com refrão e resposta

O coco que Dona Naninha conhece pelo título de *Seu Zé* permite perceber que a transcrição seria infiel caso ignorasse a ocorrência, no mesmo texto-melodia, de um refrão e de uma resposta. Frequentemente o refrão caracteriza uma repetição intercalada entre as estrofes, que por mera convenção chamaremos de estrofes principais. É nelas que se pode manter alguma expectativa de continuidade semântica ou temática, embora na maioria das vezes a continuidade seja mais propriamente *mnemônica* que de qualquer outra ordem, de modo que nem sempre haverá continuidade discursiva explícita entre a estrofe principal e o refrão ou mesmo entre as estrofes principais. A resposta, por sua vez, é executada com exclusividade quase absoluta pela roda e guarda uma relação de continuidade, que pode ser semântica, temática ou melódica.

REFRÃO:

Eu não vou na sua casa (Seu Zé, Seu Zé)
E nem você vai na minha (Seu Zé, Seu Zé)
Você tem a boca grande (Seu Zé, Seu Zé)
Vai comer minha farinha (Seu Zé, Seu Zé)

RESPOSTA:

A bola do meio do mundo
Corta mais do que navalha
Corta pau que se esbandalha
Mariposo, maribundo

Minha mãe não quer que eu vá (Ô Seu Zé, Seu Zé)
Na casa do meu amor (Ô Seu Zé, Seu Zé)
Inda tando correntada (Seu Zé, Seu Zé)
Quebro a corrente mas vou (Seu Zé, Seu Zé)

Já te quis num quero mais (Seu Zé, Seu Zé)
Eu já te dei o desengano (Seu Zé, Seu Zé)
E não me importa que tu morra (Seu Zé, Seu Zé)
No sereno cochilando (Seu Zé, Seu Zé)

Ô Seu Zé, Seu Zé
Ô Seu Zé, Seu Zé
Ô Seu Zé, Seu Zé
Ô Seu Zé, Seu Zé

Já subi no mamoeiro (Ô Seu Zé, Seu Zé)
Fui comer mamão maduro (Ô Seu Zé, Seu Zé)
Tava amando um amarelo (Ô Seu Zé, Seu Zé)
Eu já vi coisa sem futuro (Ô Seu Zé, Seu Zé)

O coco inicia pelo refrão e pela resposta (marcados em *italico*). A partir da primeira estrofe, cantada pela mestra, temos a ocorrência simultânea de uma segunda resposta, que indicamos na mesma linha do verso da estrofe principal, entre as quais o refrão ou refrão-resposta são cantados pela roda.

SITUAÇÃO (B): cocos com resposta antecipada

O coquista, antes de cantar a primeira estrofe que dá início ao jogo responsorial, canta, e por vezes repete indefinidas vezes, a estrofe ou o verso que deve ser respondido.

A repetição parece favorecer a apropriação dos versos pela memória dos componentes da roda, que saberão cantá no momento oportuno. Cumpre observar que nem sempre a resposta se insere como componente de uma continuidade temática ou semântica, gozando sempre de relativa independência. É isso que permite a sua antecipação.

Nos grupos que assumem um caráter institucional, essa antecipação da resposta quase nunca ocorre, seja por falta de necessidade, seja por estabilização do texto-melodia do coco, que, nesse caso, se aproxima da estabilidade de uma letra de canção. Situação como esta era impensável nas feições comunitárias em que o coco acontecia no passado, quando a permanente diversidade dos participantes exigia a antecipação às respostas a serem cantadas.

RESPOSTA:

*A baleia deu um estouro
que o mar estremeceu
baleia corpo santo
que a fortaleza gemeu*

*Forga, meu boi, num forga
forga mas num forga
forga, meu boi, num forga
forga mas num forga*

*Tarará,
que eu tando numa serra boa
não há pau que dê canoa
é jiquiri, jacarandá*

SITUAÇÃO (C): cocos com enunciação simultânea do cantador e da roda

A estrofe que caracterizamos como atípica, em casos desse tipo, consiste em pura

representação gráfica, dada a insuficiência em demonstrar como o cantador e a roda se alternam. O que propomos, ao usar a barra vertical na transcrição, é uma forma de dar acesso ao conteúdo verbal acrescentando a isto a indicação extraverbal de que sujeitos diferentes enunciam conteúdos verbais, semelhantes ou diferentes, a um só tempo. A transcrição convencional é necessariamente progressiva, não contendo formas de representar eventos simultâneos. A simultaneidade se dá pela aproximação do verso da estrofe com o verso da resposta, que por vezes se sobrepõem, independentemente da ordem em que são cantados.

REFRÃO:

*Ô, marinheiro, marinheiro | (Marinheiro, tá)
Quem te ensinou a remá? | (Marinheiro, tá)
Foi o tombo do navio? | (Marinheiro, tá)
Foi o balanço do mar? | (Marinheiro, tá)*

*Menina das três meninas | (Marinheiro, tá)
Todas três eu quero bem | (Marinheiro, tá)
Uma mais do que a outra | (Marinheiro, tá)
Outra mais do que ninguém | (Marinheiro, tá)*

*Você diz que me quer bem | (Marinheiro, tá)
Mais bem eu quero a você | (Marinheiro, tá)
Te quero por toda vida | (Marinheiro, tá)
Você só quando me vê | (Marinheiro, tá)*

*Ô, marinheiro, marinheiro | (Marinheiro, tá)
Quem te ensinou a remá? | (Marinheiro, tá)
Foi o tombo do navio? | (Marinheiro, tá)
Foi o balanço do mar? | (Marinheiro, tá)*

*Menina dos olhos verdes (Marinheiro, tá)
Me dá água pr'eu beber (Marinheiro, tá)
Não é sede, não é nada (Marinheiro, tá)
é vontade de te ver (Marinheiro, tá)*

Calango matou um boi (Marinheiro, tá)
Retaiô, butô na teia (Marinheiro, tá)
Lagartixa foi bulir (Marinheiro, tá)
Calango meteu-lhe a peia (Marinheiro, tá)

SITUAÇÃO (D): cocos com trupé ou pisada, e SITUAÇÃO (E): cocos com enunciados de comando

Nesse exemplo, utilizaremos um coco para comentar duas premissas (D) e (E). O principal problema que envolve a representação gráfica do trupé consiste no fato de que ele só é representável por meio de convenções tipográficas, de modo que utilizamos o itálico com sublinhado para indicá-lo. É um fenômeno manifestado em dois planos: a performance oral do cantador e a performance corporal dos participantes da roda ou do próprio cantador. Ocorre costumeiramente no meio ou no fim do coco e pode ser anunciado por um comando, um apito ou uma breve pausa. É inconfundível o ritmo mais acelerado do trupé, e isso requer esforço de quem canta e dança.

Situação similar é aquela do comando. Embora não constitua segmento poético e seja texto falado, incorporou-se às execuções, ocorrendo sempre na mesma posição. Optamos por incluí-los nas transcrições, pois permitem enriquecer a representação gráfica com vestígios da eventicidade viva do ato poético.

REFRÃO:

Pisa o mi, penera o xerém
Pisa o mi, penera o xerém
A massa é fina,
Pra dá aluá

Menina, se queres, vamo
Não se ponha a maginá

Quem amagina cria medo
Quem tem medo não vai lá

Lua te dá beleza
E o Sol te dá calor
Grande Deus te dá a vida
Que eu te dou o meu amor

Eu queria ser estrela
Pra viver solta no espaço
Queria ser um relógio
Pra marcá hora em teus braços

COMANDO: "OLHA A PISADA!"

Os prato é pouco
As colher não dá
Não dá, não dá
Não dá, não dá

A massa é fina
Pra dá aluá
E os prato é pouco
E as colher não dá

Não dá, não dá
Não dá, não dá
Não dá, não dá
Não dá, não dá

SITUAÇÃO (F): cocos com variantes estróficas

A poética oral que governa o coco no Cariri do Ceará tem como forma privilegiada a quadra. É possível, contudo, verificar perturbações do privilégio formal da quadra, o que leva ao aparecimento de estrofes que parecem fundir unidades menores desta unidade básica que é a quadra. Registram-se, nas formas menos previsíveis,

estrofes de dois, três, seis e oito versos nos cocos coletados no Cariri cearense.

Para esta demonstração (e de modo a favorecer a variedade), forneceremos ilustrações dos fragmentos de cocos:

SEXTILHAS

*Meu amor morreu
Aonde eu vou pará
Em barra do coqueiro
No porto de beira-mar
Ai, meu Deus, eu caio, eu caio
Vendo o balanço do mar
(Barra do coqueiro, Dona Naninha)*

TERCETOS

*Pisa negada deixa a poeira cobrir
Quando eu avisto o meu benzinho
Da vontade de me rir
(Vaqueiro novo, Antonia Maria)*

*É cabelo dourado,
É os cacho derramado
É de laiá
(Menininha, Dona Naninha)*

DÍSTICOS

*Tenho fé na mãe de Deus
Que um bicho feroz não me come
(Tará, Dona Naninha)*

*Eu vi avoá besouro
Na fulô do manacá
(O besouro, Dona Naninha)*

OITAVAS

*Mandei fazer
um vestido pra mulher
Sapato pro pé
Quatro carreira de botão
Colchete, pressão*

*Eu mando pra Dona Augusta
E eu pergunto quanto custa
Um cravo branco na mão
(Ô, Menininha II, Dona Naninha)*

Últimas palavras

A poesia, o canto e a dança são flores nas mãos da Beleza. Quando elas se entrelaçam de forma tão consistente e necessária, como no coco, seu brilho pode ocultar algo que não é rama, mas, isso sim, seiva: a origem e o destino comunitários dessas formas poéticas orais, fundadas “em vida comunitária com fortes laços de solidariedade que se constrói no dia a dia difícil, no mutirão coletivo da vida” (AYALA, 2000, p. 38), se estabelecem como maior e mais importante referência para quem com elas se proponha a dialogar. Seu fundamento comunitário, que poderia ficar mal acomodado na proximidade com o fundamento confinante das práticas centradas na escrita, ensina a acolher a experiência do Outro e faz, ao mesmo tempo, subir do chão e vibrar no ar, sob o impacto compassado dos pés que invocam a vida, a musicalidade da poesia ouvida e lida por ancestrais que se reúnem em seu berço. Antecipando a sensibilidade moderna, tão empenhada na valorização da diversidade e da diferença, a poesia dos cocos é pioneira na mescla original de tradições da escrita e da voz. É esta beleza que enfeixa, enlaça e nutre as suas outras formosuras e é por este motivo que é tão urgente conhecermos e apreciarmos a poesia cantada e dançada do Nordeste.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ARAÚJO, Rivalvo Felix de. *Na batida do corpo, na pisada do cantá*: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro. Belo Horizonte: Faculdade de

Letras, 2013. 149 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2013.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: Editora da UFRN, 2000.

Literatura de fora: quando a arte literária encontra a rua

Maurício Silva

Doutorado e pós-doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas pela USP. É autor de *A Hélade e o Subúrbio: confrontos literários na belle époque carioca* (São Paulo, Edusp, 2006), *A resignação dos humildes: Estética e combate na ficção de Lima Barreto* (São Paulo, Annablume, 2011), *O sorriso da sociedade: Literatura e academicismo no Brasil da virada do século (1890-1920)* (São Paulo, Alameda, 2012), entre outros

“la más vulgar cotidianeidad conserva rasgos de grandeza y de poesia espontánea”

Henri Lefebvre

Introdução

Observar a cidade é uma experiência única, que pode ser vivenciada sob as mais diversas perspectivas e das mais variadas maneiras, já que o espaço citadino permite uma gama infinita de interações e vivências, singularizadas pelo modo como cada um de seus habitantes *aprende* e *pratica* a experiência urbana. Por isso mesmo, pode-se dizer que a cidade possibilita um inumerável e indescritível conjunto de intersecções, tornando essa experiência não apenas complexa, no que ela encerra de diversidade e pluralismo, mas também profunda, no que ela conserva de densidade e vigor.

Semelhantes intersecções podem ser facilmente percebidas quando se pensa, para darmos apenas um exemplo, nas incontáveis manifestações artísticas que povoam o espaço urbano, que, configuradas como expressões do que se convencionou chamar de *street art*, revelam-se sob as mais variadas

formas: poemas visuais, grafites e estênceis, *performances* e colagens, projeções midiáticas e muitas outras. Nesse tipo de manifestação artística – que tem por princípio afirmar-se como expressão anti-hegemônica e por objetivo ocupar espaços alternativos das cidades –, percebe-se um deliberado projeto “intercultural”, em que linguagens distintas assumem posições igualitárias e não hierarquizadas, resignificando não apenas o espaço citadino, mas, principalmente, a própria produção artística, num claro confronto ao que Néstor Canclini (2012) definiu como uma *sociedad sin relato*, constituída por intermédio de uma arte contemporânea que, ao ceder aos impulsos da globalização e do neoliberalismo, perde suas referências históricas.

Nesse contexto, o diálogo entre cidade e literatura, mais do que possível, torna-se um imperativo, levando à rearticulação da criação literária, que, diante dos novos desafios que se lhe impõem, busca saídas por meio de outras formas de expressão, seja pela reconfiguração de seus suportes de veiculação da mensagem artística, seja pela reestruturação de seus componentes fundamentais, seja ainda pela ressemantização dos valores e

princípios que fundamentam e definem sua própria natureza. Assim, a literatura que se delinea nesse novo e inesperado contexto é, no fim das contas, uma literatura que se produz na rua, para a rua e pela rua, assumindo novos contornos e inusitados modos de exteriorização figurativa.

Há, atualmente, um claro movimento no sentido de deslocar o eixo da produção literária – bem como de seus modos de legitimação, suas formas de institucionalização e suas práticas de recepção –, que, de certo modo, liberta-se das amarras historicamente vinculantes a uma série de estratégias e posicionamentos que a definiram a partir de um paradigma restrito de procedimentos social e culturalmente estabelecidos (grafocentrismo, cultura livresca, recensões críticas etc.). Desse modo, a literatura não apenas sai à rua, como também faz dos territórios da cidade um espaço visceral de criação e de divulgação de suas produções, tornando-os elemento integrante de sua conformação estrutural.

Não se pode esquecer, em todo o contexto aqui descrito, o papel fundamental desempenhado pela educação, em seus vários processos de seleção, reprodução, divulgação, mediação, legitimação e escolarização do texto literário. Aqui, estamos falando não propriamente de produção (embora seja possível pensar também neste sentido) do texto literário, mas, mais especificamente, de sua “didática”, já adentrando o âmbito igualmente complexo e polêmico das práticas de ensino de literatura. A pergunta que se faz, no sentido de demarcar a interface entre conceitos aqui propostos de início, seria: como promover um encontro eficaz – do ponto de vista de se obter resultados práticos, a partir de um objetivo traçado – entre literatura,

prática de ensino e a cidade como território educativo não formal? Em outras palavras: como vincular todos esses conceitos, a fim de, por meio de práticas extraescolares, explorar o espaço citadino como locus privilegiado de uma prática docente não formal voltada para o ensino da literatura? Desse modo, busca-se não apenas outro entendimento da prática de ensino como processo versátil de aprendizagem, mas, sobretudo, uma nova compreensão da própria literatura como ação *política* – também vinculada à ideia de *πόλις/πόλις*, termo lexicogênico de *cidade* –, que não prescinde do papel reservado ao leitor no processo de constituição dos sentidos do texto literário, confirmando a máxima de Umberto Eco (1995), para quem “ogni testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare parte del proprio lavoro” (l. 41).

A literatura de fora: projetos, ações e território urbano

As questões acima expostas não adquirem seu pleno sentido se não considerarmos a ideia de que a literatura se faz *também* no contexto das ruas das grandes cidades, no qual ela assume sua fisionomia, se não mais “popular” e democrática, ao menos mais acessível e em consonância com a dinâmica urbana da atualidade. Daí a proliferação de manifestações artísticas – especialmente aquelas voltadas para a produção literária, no sentido lato do termo – por toda a cidade, seja em bairros periféricos, seja em regiões mais centralizadas e culturalmente mais bem equipadas, como comprova a ocorrência dos saraus nos centros culturais, nas bibliotecas, em equipamentos públicos diversos e até mesmo nos bares; dos *slams*, que

acontecem nas praças públicas, nas escolas ou nas estações de metrô; da poesia visual, que povoam os muros das cidades, por meio de pôsteres, pintura, *stickers*, faixas ou os famosos cartazes “lambe-lambes”; das batalhas de MCs, que tomam conta das praças e ruas; e muitas outras.

Trata-se, em poucas palavras, de atividades que se expressam sob formas diversas – tanto se pensarmos num novo código linguístico que se impõe quanto se considerarmos os novos suportes alternativos que emergem – e atravessam os limites padronizados de *sistemas literários* canônicos e tradicionais, pressupondo não apenas a existência do modelo triádico, composto por autor, obra e leitor, mas também a contingência de coletivos, públicos diversos, instrumentos variados de veiculação do “texto” literário, práticas alternativas de elocução etc. Como lembra Ivete Walty (2014), em singular trabalho sobre produções alternativas no espaço urbano, renovados fenômenos estéticos sugerem a adoção de novas linguagens num universo de fronteiras deslizantes e difusas, compelindo, inclusive, a “outros operadores de leitura e análise” (p. 237).

A considerar a sugestão de Henri Lefebvre (1983), expressa na epígrafe deste artigo, pode-se encontrar poesia espontânea na mais vulgar cotidianidade dos espaços urbanos, uma vez que, podemos dizer sem exagero, a poesia está presente em todos os lugares, em todas as esferas da ação humana, enfim em todo signo natural ou motivado com que nos deparamos em nosso dia a dia. Na verdade, basta saber olhar e ler suas marcas, por meio das quais são construídos universos semânticos que lhe conferem sentido e valor distintos. O termo “poesia”, aqui, é tomado como metáfora – embora possa,

também, ser empregado no sentido literal, explicitamente vinculado aos “caminhos da poesia de rua” (VIANA, 2020, p. 73) –, representando toda manifestação estética associada à “escritura” literária, capaz de se exprimir oral ou graficamente. Desse modo, a cidade escreve e é, ao mesmo tempo, escrita por todos aqueles que a habitam, mas parece só poder ser efetivamente traduzida pelos artistas de/da rua, verdadeiros “oráculos” da contemporaneidade.

São muitas, nesse sentido, as experiências literárias *de fora*, que podem ser narradas. Cumpre, antes, esclarecermos o que queremos dizer com esse adjunto qualificador: por literatura “*de fora*” queremos nos referir àquela que é produzida, divulgada e recepcionada fora dos limites canônicos e tradicionais das instâncias de legitimação artística, como as escolas, as academias, a imprensa, os veículos de comunicação e midiáticos etc., sem demérito do papel que tais instâncias desempenham na sociedade. Trata-se, contudo, de uma produção literária que se encontra à margem do hegemônico e nos interstícios dos discursos formalizados, que se constrói como marca divergente dos códigos estabelecidos e das escrituras protocolares, enfim, que se revela e se desvela como indicio de transgressão às estruturas preestabelecidas e aos modelos institucionalizados de produção estética. Uma literatura *de fora* é, essencialmente, uma espécie de antiliteratura, no sentido lato do termo, na medida exata em que se manifesta como efeito dilatado de ações políticas de resistência e de antagonismos, infringindo as regras e transgredindo as normas, imiscuindo-se nas frinchas, nos veios, nas rugas e rugas, extraviando os sentidos e diluindo as fronteiras. Buscando a tensão em vez da distensão, o

assistemático em vez do regular, e a incompletude em vez da conclusão... É, em uma palavra, a *derisão* do estatuto da própria literatura, numa poética desviante, curvilínea, enviesada. Seu lócus por excelência é a própria rua, esse espaço anárquico e intransigente, fluido, sinuoso e desconexo, mas, ao mesmo tempo, efervescente e fecundo de possibilidades enunciativas.

Aqui nós buscamos ver a relação entre literatura e cidade numa perspectiva que destoa da tendência – bastante comum, nos meios críticos atuais – ao destaque dos modos de expressão hiper-realistas, que emergem como manifestações de violência no espaço urbano contemporâneo e tem repercussões diretas na produção literária do presente (GUINZBURG, 2012; SCHOLLHAMMER, 2013). Para nós, a cidade – vinculando-se a um amplo projeto literário não formal, de explícita intencionalidade política – pode e deve constituir-se num *espaço formativo*, não no sentido “pedagógico” do termo, que pressupõe uma visão “funcionalista” da literatura, mas como ambiente propício às manifestações libertárias da expressão artística, no sentido baudrillardiano do termo, segundo o qual, mais do que desobedecer às leis e às regras morais, a liberdade plena acomete aqueles que sabem desobedecer a si mesmos (BAUDRILLARD, 2002).

Na contemporaneidade, falar dessa relação é, antes de tudo, estabelecer novos protocolos de leitura e recepção do texto ficcional, uma vez que a dicção literária sofre o impacto direto do que se tem nomeado de pós-ficção ou literaturas pós-autônomas (LUDMER, 2010), colocando sob suspeição até mesmo a crítica literária (MIRANDA, 2018). O próprio presente, compreendido como um tempo pós-utópico,

assinala as incongruências da contemporaneidade, em que literatura e experiência urbana, como sugere Renato Gomes (2000), aliam-se de modo definitivo, no intuito de autopreservação existencial, por meio de trocas reais e simbólicas:

o olhar plural que essa literatura [contemporânea] constrói procura representar a experiência urbana, já em si substituída, na modernidade, pela vivência do choque, e foca a cidade polifônica a partir, portanto, da contemporaneidade, considerando o espaço urbano como o lugar privilegiado de intercâmbio material e simbólico, traço que sublinha as contradições e desigualdades internas das cidades (p. 30).

A literatura *de fora*, portanto, por sua própria essência controversa, é, ao mesmo tempo, múltipla e complexa. Ocupando o espaço citadino, desdobra-se numa miríade de vozes e discurso, posicionamentos políticos, expressões culturais, formas sem fôrmas que se desdobram e se fragmentam pelas ruas da cidade, por seus muros e edificações, sem pudor algum. Ao dialogar com determinada postura ideológica explícita, essa literatura assume, ainda, um posicionamento geopolítico claro, vinculante, tomando a tensão centro-periferia (OLIVEIRA, 2020) como ponto de partida de suas amarras com o espaço urbano. É precisamente a partir dessa tensão que queremos tratar, aqui, de duas destas manifestações literárias *de fora*, em que o vínculo literatura e cidade – ou, mais objetivamente, literatura e rua – estão claramente definidos e colocados, fazendo dessas expressões amostras exemplares das associações que aqui vimos propondo: trata-se da literatura produzida nos saraus e nos *slams* das periferias (nem sempre tão periféricas assim!) da cidade de São Paulo.

A voz das ruas: saraus, slams...

A literatura que se produz na rua, para a rua e pela rua sinaliza, de alguma maneira, uma fissura num sistema de códigos e discursos prévia e tradicionalmente consagrado pela sociedade letrada, pelas *gens de lettres* (GOULEMOT & OSTER, 1992) ou *gens de culture* (ROCHE, 1988). Interferindo não apenas na literatura, mas também em seus processos de “socialização”, trata-se de uma literatura em que se pratica o *ato poético*, em que se elucida a *consciência crítica* e se profere a *palavra falada*.

Os saraus contemporâneos e periféricos são um exemplo dessa literatura que se produz à margem e nas margens de *uma certa* sociedade, resultado de um *boom* de favelas e periferias nos grandes centros urbanos da América Latina na década de 1980. Nasceram como contraponto de uma cultura literária “centralizada” – nos vários sentidos que esse termo pode ter –, mas, sobretudo, como afirmação identitária de uma cultura marginalizada tanto em seus processos quanto em seus produtos. Por isso, no entendimento de Lucía Tennina (2017), os saraus elevam a literatura a uma compreensão positivamente pragmática, isto é, como um território de culto à autoestima dos moradores da periferia, por meio da consciência de si mesmos e da valorização do coletivo.

Isso lhes confere, evidentemente, um sentido político, inserindo, nas palavras de Marcos Sanchez (2013), o político no poético. São espaços de criação literária em que o *ato político* se faz presente do início ao fim, como forma de resistência, mas também como memória e testemunho, em que o debate, o diálogo e mesmo as antinomias servem como princípio que anima a cena literária marginal. Em suma, trata-se de “espaços de politização, debate e criação artística,

que somam cada vez mais participantes e que servem como pontos aglutinadores para outras iniciativas políticas e culturais periféricas” (REYES, 2013, p. 15). Sarau da Cooperifa, Sarau do Binho, Sarau Elo da Corrente, Sarau das Mina, Sarau Poesia na Brasa, Sarau Suburbano Convicto... são muitas as “cenas” que ocorrem por toda a cidade, ampliando os sentidos da palavra poética e, ao mesmo tempo, amplificando vozes outrora silenciadas por processos sistemáticos de exclusão.

Esse jogo poético-político não prescinde da consideração das categorias de gênero e raça, na medida em que os saraus atuam, também, como instrumentos de empoderamento feminino – propondo a “desconstrução da figura feminina considerada tradicional” (LAGO-LOUSA & CAMARGO, 2017, p. 210) – e valorização étnico-racial (DUARTE, 2014), num deliberado movimento de tensionamento sociocultural. Assim, dotados de um universo semântico que passa pelos conceitos de resistência, consciência e mudança, os saraus cumprem, ainda, um papel social relevante, aglutinador, exibindo uma capilaridade estética incomum entre os “movimentos” artísticos mais socialmente reconhecidos e institucionalizados. Seu poder estético disruptivo pode ser atestado, por exemplo, pelas antologias – coletivas ou não – que produzem, em processo editorial alternativo. É o que se pode verificar, a título de ilustração, nos prefácios das antologias produzidas pelo Sarau Poesia na Brasa, coletivo que se constituiu, formalmente, em 2008, embora o grupo atuasse junto desde 2003 em ações educativas e afins, no bairro da Brasilândia, Zona Norte da cidade de São Paulo (SOUZA, 2014). De 2009 a 2014, o grupo publicou quatro coletâneas de poesia, além de outros livros e textos, cujos prefácios são sumariamente analisados em seguida.

Juliana Balduino (2009), em prefácio escrito para a primeira antologia do coletivo, lembra que os saras literários surgem como forma de recriar a cultura a partir do olhar da periferia, tendo como um de seus princípios norteadores os “desafios em nos conscientizar e conscientizar os demais habitantes [da periferia]” (p. 26). Para a autora, ainda, a literatura marginal/periférica – na qual se inserem os saras – tem responsabilidade prática, de caráter social. Posicionamento semelhante pode ser observado no prefácio escrito por Ana Carolina Teixeira Maria (2010), para o segundo volume da antologia do Sarau Poesia na Brasa: nele, a autora, advogando a favor das “experiências de quem vive a realidade concreta” (p. 128), não deixa de salientar o papel desempenhado pelos saras como “instrumentos de mudança” (p. 129), capazes de levar a uma “ação consciente e crítica” (p. 129). A apologia do processo de conscientização, pactuado nos dois primeiros prefácios, parece resultar tanto na ideia de *mudança* quanto na de *resistência*, presentes nos dois seguintes. Com efeito, para José Sorá de Souza Queiroz (2011), prefaciador do terceiro volume da antologia, a importância dos saras, para as periferias, pode ser assegurada na medida justa em que eles se inserem, nas suas palavras, num “movimento de mudanças” (p. 132). Já para Flávia Bischain Rosa (2014), no quarto e último prefácio aqui analisado, “o espaço do Sarau é também um foco de resistência” (p. 136).

Como se vê, não é possível compreender um “movimento” tão complexo e amplo, como é o dos saras periféricos contemporâneos, sem ter em conta processos heterogêneos de posicionamento político, por meio dos quais se objetiva uma multifacetada acomodação de demandas sociais e culturais historicamente

reprimidas. Do ponto de vista discursivo, os saras abrangem demandas igualmente urgentes, expressas em seu entusiasmo por uma linguagem literária que se quer, a um só tempo, singular e insubordinada, consubstanciada em dois princípios que, juntos, perfazem o que podemos chamar de um *estilo* próprio dos saras literários: a transgressão da norma-padrão da linguagem e o enaltecimento da oralidade. Nesse sentido, rasurar o código linguístico-literário passa a ser o mote pelo qual toda a produção poética dos saras se guia, como forma de elidir, de modo bastante incisivo, rituais discursivos consagrados. E nisso, como lembra Mariana Filgueiras (2018), os saras aproximam-se substancialmente de uma manifestação similar, que tem ocupado, cada vez mais, os espaços públicos e cidadãos: o *poetry slam*.

Manifestação literária que surge nos Estados Unidos na década de 1980, espalhando-se, na sequência, por várias partes do mundo, o *slam* consiste numa espécie de “batalha poética”, que envolve *performance*, declamação, linguagem poética e outros elementos de natureza “literária”. Esta espécie de *repente contemporâneo*, nas palavras de Márcia Pereira (2017), afirma-se como expressão estética assentada, basicamente, mas não exclusivamente, em três princípios: um princípio geopolítico, na medida em que tende a ocorrer em espaços públicos, além de promover um deslocamento territorial, ao incorporar a e se incorporar na periferia; um princípio linguístico, no sentido de favorecer uma espécie de desconstrução gramatical, por meio da ruptura com o grafocentrismo e a assunção da oralidade; um princípio ideológico, que faz do tensionamento político e da enunciação crítica um de seus valores mais relevantes. Em conjunto, tais princípios fazem do *slam*, como já dissemos uma vez

(SILVA, 2018), uma espécie de *microsistema divergente*, próprio de realidades sociais periféricas e marginalizadas.

É exatamente essa sua vocação para o embate – afinal, estamos falando de uma *batalha* de poesia – que o torna também, como lembra Javon Johnson (2017), um dos canais de resistência à violência cotidiana, experienciada por comunidades socialmente vulneráveis e/ou discriminadas. Uma expressão, portanto, visceralmente marcada pelo espírito libertário da palavra falada:

O slam é feito pelas e para as pessoas. Pessoas que, apropriando-se de um lugar que é seu por direito, comparecem em frente a um microfone para dizer quem são, de onde vieram e qual o mundo em que acreditam (ou não) [...] É um espaço para que o sagrado direito à liberdade de expressão, o livre pensamento e o diálogo entre as diferenças sejam exercitados. Um espaço autônomo onde é celebrada a palavra, a fala e algo mais fundamental num mundo como o que vivemos: a escuta (D'ALVA, 2014, p. 119).

Com efeito, é o poder da palavra, da *palavra poética* – divergente, lancinante e incisiva, mas, nem por isso, menos esteticamente sublime – que os poetas do *slam* (também chamados de *slammers*) cultivam com suas poesias faladas, *proferidas* em voz alta pelos quatro cantos das cidades. Como lembra um deles, a poeta Ryane Leão, numa de suas poesias, “não adianta tapar os ouvidos / porque cicatriz aberta / não ecoa só por fora / mas por dentro” (DUARTE, 2019, p. 203).

Para não concluir

Falar sobre a literatura que se produz *fora* de seus espaços convencionais de

criação, divulgação e recepção é sempre um inquestionável desafio, sobretudo por se tratar de uma produção em franca ebulição e progresso. Como toda manifestação nova, há uma considerável propensão a mudanças, variações, deslocamentos de toda ordem, o que torna sua apreensão crítica ainda mais custosa, sujeita à natural instabilidade dos processos em desenvolvimento. É o caso das expressões estéticas a que aqui nos referimos, todas elas não apenas relativamente recentes no cenário artístico brasileiro, mas, principalmente, atos artísticos em construção...

Esse empenho estético pode ser ilustrado pelos versos bem-acabados de Sérgio Vaz (2007), que servem também como profissão de fé de uma espécie de impulso artístico coletivo:

*A minha poesia,
apesar de pouca e rala,
cabe na tua boca
dentro da tua fala.*

*Apesar de leve e rouca,
chora em silêncio
mas nunca se cala.*

*E apesar da língua sem roupa,
não engole papel,
cospe bala! (p. 25)*

Expressões ficcionais “da rua”, a poesia visual dos cartazes, a expressão vocal dos *slams*, a récita verbal dos saraus, enfim aquela literatura que ocupa os *loci* da cidade e com ela estabelece um pacto dialogal reverbera a própria porosidade do espaço urbano, o que faz dessa expressão verdadeiro cântico dissonante em escala bem compassada.

Referências bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BALDUÍNO, Juliana. "Prefácio: Os sarau literários". In: SARAU POESIA NA BRASA. *Antologia: Coletivo Sarau Poesia na Brasa*, vol. I, 2009, p. 25-26.
- CANCLINI, Nestor García. *A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop. A performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DUARTE, Eduardo de Assis (Coord.). *Literatura afro-brasileira. 100 autores do século XVIII ao XX*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014 (2 vols.).
- DUARTE, Mel (Org.) *Querem nos calar. Poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- ECO, Umberto. *Sei passeggiare nei boschi narrativi*. s.l., Casa Editrice Club, 1995 (e-book Kindle).
- FILGUEIRAS, Mariana. "Em alto e bom som: a força da literatura oral no Brasil hoje". *Palavra – Sesc Literatura em Revista*, Serviço Social do Comércio, São Paulo, Ano 9, n.º 8: 10-19, 2018.
- GOMES, Renato Cordeiro. "A cidade moderna e suas derivas pós-modernas". *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n.º 04: 29-37, 2000. (http://www.gabrieltorres.xpg.com.br/puc/cidade_moderna.pdf)
- GOULEMOT, Jean M. e OSTER, Daniel. *Gens de Lettres, Écrivains et Bohèmes. L'Imaginaire Littéraire. 1630-1900*. Paris: Minerve, 1992.
- GUINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- LAGO-LOUSA, Pilar e CAMARGO, Flávio Pereira. "Poesia periférica de autoria feminina como ruptura e resistência". *Boitatá*, Universidade Estadual de Londrina, n.º 23: 207-223, jan.-jul. 2017.
- LEFEBVRE, Henri. *La Revolución Urbana*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- JOHNSON, Javon. *Killing Poetry: Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2017 (e-book kindle).
- LUDMER, Josefina. "Literaturas pós-autônomas". *Sopro*, Desterro, n.º 20: 1-3, jan. 2010.
- MARIA, Ana Carolina Teixeira. "Prefácio". In: SARAU POESIA NA BRASA. *Antologia: Coletivo Sarau Poesia na Brasa*, vol. II, 2010, p. 128.
- MIRANDA, Wander Melo. "A pós-crítica e o que vem depois dela". *Pernambuco. Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado*, Recife, 2018, p. 1-4. (<https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/71-ensaio/2043-a-p%C3%B3s-cr%C3%ADtica-e-o-que-vem-depois-dela.html>)
- OLIVEIRA, Lucas Amaral de. *Experiências estéticas em movimento: a produção literária nas periferias paulistas*. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2020 (e-book kindle).
- PEREIRA, Márcia Moreira. "Slam: uma nova forma de fazer poesia". *Estadão Educação* (Blog de O Estado de São Paulo). São Paulo, 15/11/2017 (<https://educacao.estadao.com.br/blogs/instituto-singularidades/slam-poesia/>) (Consultado em 25/7/21)
- QUEIROZ, José Sorá de. "Prefácio: Sarau na Brasa – é preciso imaginar para encontrar a realidade". In: SARAU POESIA NA BRASA. *Antologia: Coletivo Sarau Poesia na Brasa*, vol. III, 2011, p. 131-133.
- REYES, Alejandro. *Voices dos porões. A literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- ROCHE, Daniel. *Les Républicains des Lettres. Gens de Culture et Lumières au XVIII^e Siècle*. Paris: Fayard, 1988.
- ROSA, Flávia Bischain. "Pelo direito a poesia, um convite à ousadia". In: SARAU POESIA NA BRASA. *Antologia: Coletivo Sarau Poesia na Brasa*, vol. IV, 2012, p. 135-136.
- SANCHEZ, Marcos. "Literatura marginal brasileira ultrapassa fronteira das periferias". *Carta Capital*, São Paulo, p. 1-3, 3.6.2013 (<https://www.cartacapital.com.br/cultura/literatura-marginal-brasileira-ultrapassa-fronteira-das-periferias-5314/>) (Consultado em 21.04.2020).
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime. Violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SILVA, Maurício. "Ultrapassando limites, desfazendo fronteiras: a literatura marginal brasileira", *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*, Sevilha/Espanha, Vol. X, n.º 6: 124-149, Jun. 2018.
- SOUZA, Eliabe Gomes de. *Literatura da Periferia de São Paulo como Prática Educacional*. São Paulo, Universidade Nove de Julho, 2014 (Dissertação de Mestrado).
- TENNINA, Lucia. *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Porto Alegre, Zouk, 2017.
- VAZ, Sérgio. *O colecionador de pedras*. São Paulo: Global, 2007.
- VIANA, Daniel. "Poetas de rua: a via literária na via urbana". *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, Serviço Social do Comércio (SESC), n.º 11: 71-90, Dez. 2020.
- WALTY, Ivete Lara Camargos. *A rua da literatura e a literatura da rua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Florescer na complexidade do real

Faustino Teixeira

Teólogo e Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), Pesquisador do CNPq e Consultor do ISER Assessoria (RJ). Dentre suas linhas de pesquisa destacam-se: Teologia das Religiões, Diálogo Interreligioso e Mística Comparada das Religiões. É autor de vários livros e artigos envolvendo esses temas.

Introdução

Vivemos um dos momentos mais críticos no plano global, com tremendas ameaças à vida terrestre, em razão de vários acontecimentos relacionados à ação predatória do ser humano sobre a Terra, incidindo perigosamente no regime climático. Podemos incluir aqui a crescente extinção das espécies, os desastres naturais, o desmatamento generalizado, o esgotamento dos solos, a carência de água doce, a acidificação dos oceanos, a poluição degradante, o deslocamento de populações de suas terras e o ódio interétnico. Estamos diante de um momento decisivo e talvez irreversível, caso não tomemos urgentes providências, em âmbito mundial, no sentido de modificar a pegada humana no ambiente. O grande risco é o de ficarmos cada vez mais “privados de terra”, ou termos que aterrar em situação cada vez mais precária ou insuportável. Os dados que nos são apresentados por sérias instâncias científicas são realmente atemorizadores. O objetivo desse breve texto é favorecer a reflexão sobre o momento atual e abrir algumas pistas, também no campo espiritual, para um

caminho alternativo em favor da sobrevivência humana e das “espécies companheiras” (HARAWAY, 2019a, p. 36), que nos acompanham nessa jornada planetária.

O excepcionalismo humano em questão

A busca de um novo regime climático suscita, em primeiro lugar, o questionamento basal do excepcionalismo humano que vem se firmando desde a modernidade pós-cartesiana. Estamos diante de uma imagem problemática do ser humano como “senhor do céu e da terra”. O papa Francisco, em encíclica pioneira sobre o tema – a *Laudato Si'* (LS - 2015) –, reconhece o risco antropocêntrico, que pode conduzir a humanidade a uma situação catastrófica (LS 116 e 161). No curso do processo antropocêntrico, a afirmação da excepcionalidade, numa visão teleológica que situa o ser humano no cume da criação, como umbigo do mundo, já mostra suas garras problemáticas.

Em reflexão preciosa, Lévi-Strauss fala das nefastas consequências que provocaram “a separação do homem de sua matriz

natural, bem como sua promoção a um lugar definitivo da verdade” (LOYER, 2018, p. 560). Esta separação acabou fundando historicamente um

humanismo pervertido, que, instalando fronteiras entre a humanidade e o resto do vivo (reinos animal e vegetal¹), inaugurou um “ciclo maldito”: aquele que, com a ajuda da “mesma fronteira constantemente recuada, serviria para afastar os homens de outros homens” (LOYER, 2018, p. 560).

Trata-se, como indica Lévi-Strauss, de um “humanismo generalizado”, que se revela “sem restrição e sem limite”.

Já dizia Lévi-Strauss que essa predileção pelo humano com respeito às outras espécies provocou, na verdade, um processo progressivo de exclusão, acompanhado de muita violência:

Nós começamos por nos considerarmos especiais em relação aos outros seres vivos. Isso foi só o primeiro passo para, em seguida, alguns de nós começarem a se achar melhores do que os outros seres humanos. E nisso começou uma história maldita em que você vai cada vez excluindo mais (...). É o excepcionalismo humano, depois o excepcionalismo dos brancos, dos cristãos, dos ocidentais... Você vai excluindo, excluindo, excluindo... Até acabar sozinho, se olhando no espelho da sua casa (BRUM, 2014).

Uma gama de antropólogos firma-se hoje na crítica a essa “excepcionalidade” humana. Podemos citar igualmente os preciosos trabalhos de Philippe Descola, que a partir de uma crítica nodal à separação entre natureza e cultura, enfatiza a prioridade de

uma nova compreensão do humano como “parte do vivente”, envolvendo a exigência de uma nova compreensão dos direitos característicos nas paisagens do Antropoceno. Vale igualmente lembrar o trabalho de Eduardo Kohn, *Como pensam as florestas* (KOHN, 2017, p. 47-48). Descola foi dos autores fundamentais para a reflexão sobre as origens e limites do nosso modo de presença na Terra. Indicou com precisão que natureza e cultura estão amalgamados, fazendo parte de um campo de integralidade. Tudo leva ao afirmar-se de uma nova dignidade não só dos humanos, mas de outros vetores que compõem a animalidade, a plantidade, a vegetalidade e a mineralidade. É o desafio presente e antigo de uma nova cosmologia no confronto do criado.

Há que “expandir o nosso repertório de ‘pessoas’ para incluir outros seres vivos” (TSING, 2018, p. 239); ou como diz Viveiros de Castro, numa crítica ao antropocentrismo, ampliar o conceito de “nós”, e incluir o ser humano na cadeia da vida: dos outros e do ambiente. Reconhece com pertinência que a diversidade é “um valor superior para a vida” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 256-257).

A nova consciência das interligações

A crítica ao excepcionalismo humano foi igualmente desenvolvida pela antropóloga Anna Tsing, que ensina na Universidade da Califórnia, em Santa Cruz (USA) e na Universidade Aarhus, na Dinamarca. Suas reflexões, embasadas em rica etnografia, revelam-se para nós de originalidade singular, com pistas essenciais para pensar o nosso tempo. Em sua visão, o excepcionalismo humano é problemático, e algo que “nos cega”, pois

¹ E poderíamos acrescentar hoje também o reino mineral.

nos incapacita de prestar atenção à rica diversidade que nos rodeia (TSING, 2015). Junto com o excepcionalismo, uma visão míope da “autonomia” humana, que traduz o reforço de um controle nocivo, ou um impacto predatório sobre a natureza. É uma visão que acaba por bloquear o caminho essencial de pensar a interdependência das espécies. Segundo essa autora,

a maioria das espécies dos dois lados da linha, incluindo os humanos, vivem em complexas relações de dependência e interdependência. Prestar atenção a essa diversidade pode ser o início da apreciação de um modo interespecífico de ser das espécies (TSING, 2015).

Outra pensadora, Donna Haraway, alerta-nos para levarmos a sério outros modos de existência, com os quais estamos intimamente relacionados. Dar-mos conta dos modos de existência “de outros seres (e outros humanos) em seus próprios termos, fazendo um esforço tradutório para que não se reduzam esses modos de existência a metáforas ou categorias humanas dominantes” (HARAWAY, 2021, p. 180). Não há como isolar uma espécie singular das outras e dos ambientes. Estamos todos envolvidos numa mesma teia inter-relacional, uma “teia multiespécie ramificante”. A autora prefere não falar de pós-humanismo, mas de compostagem. A imagem é mais significativa para falar de “caráter multiespécie e multissituado do movimento”, de camadas que são criadas e se conectam criando uma teia de significados. Indica ainda a ideia fundamental de regeneração, de forma a que possamos seguir firmes com o problema, habitando na barriga do monstro (HARAWAY, 2019c; HARAWAY, 2019d)

O tempo atual suscita o desafio essencial de uma nova reverência com as outras

companhias, e a acolhida da diversidade, como indicou Ailton Krenak em seu livro: *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019). Isto requer uma nova disposição de cuidado. E por que esse cuidado? Justamente pelo fato dessa diversidade biológica e social estar “camuflada” em “margens despercebidas” de nosso olhar superficial. Anna Tsing sublinha que essa diversidade está ali, “oculta” em selvas urbanas ou nos recantos rurais, e ganha, por exemplo, expressão na vida dos fungos do solo e outros micro-organismos, que preferem sempre as “pequenas propriedades”. Ali está exemplificada a grande riqueza da diversidade. Anna Tsing chegou a tal conclusão estudando os cogumelos e fungos. Gosta de dizer que os cogumelos são nossos “companheiros”, delineando a dinâmica de uma simbiose benéfica e vital. Como assinala,

na longa história da Terra, os fungos foram responsáveis por enriquecer os solos e assim permitir que as plantas evoluíssem. Há árvores capazes de crescer em solos pobres por causa dos fungos que trazem fósforo, magnésio, cálcio e outros nutrientes às suas raízes (TSING, 2015).

O que seria das florestas sem os fungos? Na verdade, seriam “pilhas de madeira morta”. Os fungos revelam-se “companheiros de outras espécies” e traduzem a beleza de uma interdependência entre os seres da criação, uma “relacionalidade multiespécies”. Em sua obra, *Viver nas ruínas* (2019), Anna Tsing lança-nos um conselho significativo, visando captar sob os nossos pés uma cidade subterrânea pontuada por relações de cosmopolitismo vivo:

Na próxima vez que você caminhar por uma floresta, olhe para baixo. Uma cidade

está sob seus pés. Se você fosse de alguma forma descer sob a terra, você se encontraria cercado ou cercada pela arquitetura de teias e filamentos. Os fungos criam essas teias à medida que interagem com as raízes das árvores, formando estruturas conjuntas de fungos e raízes chamadas "micorrizas". As teias micorrízicas conectam não apenas raízes e fungos, mas, através de filamentos fúngicos, árvores com árvores, conectando a floresta em emaranhados. Essa cidade é uma cena animada de ação e interação (TSING, 2019, p. 43).

O desafio de nosso tempo é este de ampliar o olhar e prestar vivamente atenção nessa diversidade. A riqueza está ali. Essa atenção cuidadosa à especificidade de mundos de vida abre um campo novo e fundamental para os estudos em ciências humanas e sociais. É o desafio de "repensar o 'humano' após o estouro da bolha antropocêntrica" (DOOREN; KIRSKY; MÜNSTER, 2016). Novos estudos nos ajudam a quebrar a nefasta dicotomia que se firmou na modernidade entre natureza e cultura, indicando que os limites são bem mais "porosos" do que se configuraram na reflexão instalada (DESCOLA, 2016, p. 7 e 8). Há que "multiplicar a atenção às diferenças" e "aprender a florescer na complexidade" (HARAWAY, 2019b).

Por diversas vezes, na Laudato Si' (LS), o papa Francisco toca na nervura das inter-relações. Reitera a convicção de que há uma interligação entre todas as coisas, "visto que todas as criaturas são interligadas, deve ser reconhecido com carinho e admiração o valor de cada uma, e todos nós, seres criados, precisamos uns dos outros" (LS 42). Para delinear esse significado, Gilles Deleuze e Félix Guattari recorrem à ideia de rizoma, que

expressa linhas que se remetem umas às outras. São linhas de "desterritorialização", com diversas rotas de fuga. Na dinâmica dessa reflexão, não há centralidade definida, mas conexões que espocam em todos os lugares. O rizoma "não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43). Tim Ingold prefere recorrer à imagem do micélio fúngico. Mediante esse protótipo, Ingold foge do enquadramento da vida em limites formais e fixos, abrindo um campo inter-relacional maravilhoso, marcado pelo fluxo contínuo dos materiais que formam o tecido da vida (INGOLD, 2015, p. 140).

Tempo de perturbação humana e de ressurgência

Em agosto de 2021 o Painel Intergovernamental de Mudanças Climáticas (IPCC) publicou um relatório atemorizador sobre o regime climático da Terra². Ficou bem claro no documento que o que ocorre se deve à ação humana, em sua forma doentia de habitar a Terra. Trata-se de um dos maiores riscos de colapso ecológico que se tem registro. Entre os principais resultados apontados no relatório citado está o aumento do aquecimento do planeta nos próximos anos em pelo menos 1,5°C em todos os cenários. Se não houver providências urgentes, a temperatura média do planeta poderá chegar a 4,4 graus Celsius até o final do século. A concentração de gás carbônico (CO₂) na atmosfera no ano de 2019 "atingiu o seu maior nível dos últimos 2 milhões de anos".

² <https://www.youtube.com/watch?v=bwO4j7aRLg4> (acesso em 05/09/2021)

O futuro reserva-nos um prognóstico aterrador, envolvendo uma “dizimação fantástica da biodiversidade e uma proliferação de bactérias e vírus como jamais havidos antes” (BOFF, 2021). O papa Francisco, que é tão positivo e otimista, adverte, em sua encíclica *Laudato Si'*, que as previsões para o futuro são “catastróficas” (LS 161). O que se vive nesse tempo do Antropoceno é um desenfreado ritmo de consumo, desperdício e transformação necrófila do ambiente, que supera em muito as possibilidades do planeta. Dizia com razão Eric Hobsbawm, o eminente historiador marxista inglês, no final de sua clássica obra, *Era dos extremos* (1994), que

se a humanidade quer ter um futuro reconhecível, não pode ser pelo prolongamento do passado ou do presente. Se tentarmos construir o terceiro milênio nessa base, vamos fracassar. E o preço do fracasso, ou seja, a alternativa para uma mudança da sociedade, é a escuridão (HOBSBAWM, 1995, p. 562).

Muitos indicam, como Bruno Latour, que “não há nada mais a fazer senão aprender a viver com as consequências daquilo que desencadeamos” (LATOURE, 2020a, p. 31). Outros conseguem vislumbrar, com dificuldades, possíveis brechas de resistência.

O ponto de escape para uma perspectiva distinta está em deixar-se habitar pelo mundo da alteridade, rompendo com esse “desgaste da compaixão” que nos circunda. É necessário mudar de postura, sintonizando os sentidos com a melodia da simpatia, da cortesia e da delicadeza. Como aponta Tim Ingold, com pertinência, é essencial *prestar atenção às coisas – observar os seus movimentos e escutar os seus sons – é flagrar o mundo em ação, como surfar a crista*

de uma onda sempre a ponto de quebrar (INGOLD, 2019, p. 17).

Uma atenção que não se volta exclusivamente aos humanos, mas a todas as criaturas, com seus direitos característicos. E assim conseguimos “flagrar o mundo em ação”, atendendo ao grito da Terra. O encontro profundo com o outro envolve essa consciência de relação, de interligação, de reciprocidade. Não basta dizer “viva o múltiplo”, como sinalizam Deleuze e Guattari, é necessário desvendar as malhas desta viva relação que constitui a tessitura do real, em que cada coisa, cada ser, está referenciado ao outro, entrelaçado como um dom.

As resistências existem, bem como os “gestos barreira”, capazes de frear ou retardar o impulsivo ritmo da globalização (LATOURE, 2020a, p. 131). Trata-se de um aprendizado importante, que podemos sorver da sabedoria dos povos ancestrais ou originários, como indica também Latour. Com suas cosmologias singulares, tais povos denunciam com propriedade inquietudes com a máquina do mundo, com os descaminhos do homem-humano no Antropoceno. Tais inquietudes, hoje temos plena consciência, não são infundadas (LATOURE, 2012, p. 452). Segundo Deborah Danowski, diante de uma questão de vida ou morte, há que resistir com todos os recursos à disposição:

Nos organizar, inventar pequenas saídas políticas, econômicas, desviantes da grande política, da grande economia, dessa coisa destrutiva que nos apresentaram como se fosse a única realidade possível, uma realidade única e sem saída (DANOWSKI, 2020).

A essa atenção ao grito dos povos originários soma-se a resistência que vem ocorrendo

por todo canto entre os jovens, como Greta Thunberg, Hongyi, Joshua Wong e Autumn de Winnipeg. Donna Haraway fala de sua esperança nesse grito juvenil, nessa aliança global de jovens que buscam um mundo diferente. Sublinha que está bem atenta e interessada no que eles estão dizendo, e que seu grito possa chegar “cada vez com mais força, a públicos cada vez mais amplos, pelo que têm a dizer, porque estão defendendo seus próprios futuros” (HARAWAY, 2019c). É uma luta nobre em favor da continuidade das gerações.

Na visão de Latour, essa resistência que ocorre de forma diversificada é essencial, mesmo tendo consciência de que a guerra entre terranos e humanos está meio perdida, em razão da prepotência, arrogância e necrofilia dos humanos (LATOURE, 2012, p. 483): de humanos que vivem na época do Holoceno contra os Terranos do Antropoceno (LATOURE, 2020b, p. 387). Os poetas entendem bem desse nosso drama, mas deixam-se habitar por uma esperança renovadora. É o que diz Adília Lopes num de seus poemas: “Resta-nos ir chuleando os trapinhos, os papelinhos, para que o mundo não se desfie de vez” (LOPES, 2016, p. 141).

Mesmo diante de previsões pessimistas, somos movidos pela esperança nas ressurgências, para utilizar uma expressão de Ana Tsing. A antropóloga reconhece que isto vem ocorrendo na Terra, em lugares devastados pelas ruínas. Surpreendentemente, reconhece, as “ecologias habitáveis retornam. Depois de um incêndio florestal, as mudas brotam nas cinzas, e, com o passar do tempo, outra floresta pode crescer após a queimada” (TSING, 2019, p. 226). São “mistérios” vitais que possibilitam a renovação das relações interespecies. A ressurgência, diz Tsing, “é o

trabalho de muitos organismos que, negociando através de diferenças, forjam assembleias de habitabilidade multiespecies em meio às perturbações” (TSING, 2019, p. 226).

Conclusão

Como diz Donna Haraway, *estar apaixonado é estar no mundo, estar em conexão com a alteridade significativa e com outros que significam, em diversas escalas, em camadas de locais e globais, em teias que se ramificam* (HARAWAY, 2021, p. 93).

Há, assim, que abrir outros caminhos que defendam mais afinidades e não só identidades. Essa é a pista aberta para “gerar comunidade com outras espécies”. Há que “aprender a florescer na complexidade”, buscar “regenerar” o caminho cooperativo e não simplesmente afirmativo. Trata-se de compreender o presente de forma mais sutil e densa, deixando-se habitar por sua complexidade.

A percepção de que tudo está interligado provoca, necessariamente, um novo ritmo para se pensar a espiritualidade. O papa Francisco desenvolveu com pertinência essa questão na sua carta encíclica *Laudato Si'*, sobre o cuidado da casa comum (2015). Somos parte deste universo, “somos terra” (LS 2). Todo o universo vem envolvido pelo sopro misericordioso do Mistério, que se revela em todo lugar: na folha, na vereda, no orvalho e no rosto dos pequenos (LS 233).

Habitar espiritualmente a Terra é deixar-se maravilhar por uma “espiritualidade ecológica”, para usar a expressão de Francisco. O ritmo dessa nova espiritualidade é marcado pelo cuidado, generosidade, cortesia e hospitalidade. É algo que se processa nos mais simples gestos do cotidiano, na concretude

da vida real, nas veredas da história. Há que cuidar com carinho da Terra, esse eloquente ser vivo, e “tratá-la com esmero”. E respeitar exige também louvar e venerar (HAN, 2019, p. 12-13). É uma espiritualidade que vem contagiada pelo cuidado e a preservação terna com todo o criado, com todas as “espécies companheiras”, no reconhecimento de seus direitos característicos. Essa espiritualidade reserva um lugar especial para a “paz interior”, suscitando um estilo de vida diferenciado, para além da “pressão do desempenho”, tão presente em nosso tempo.

Há que resgatar, como sublinhou Byung-Chul Han, o “primado da vida contemplativa”, da paciência e o descanso, em função de uma atenção mais profunda às nervuras do real. Um “olhar demorado e lento”, desperto e acolhedor (HAN, 2015, p. 51). A espiritualidade é essa capacidade de celebrar a vida em profundidade. Ela aciona qualidades essenciais e potencialidades de abertura que procedem do mundo interior e do espírito. É dela, desse fundo maravilhoso, que se irradiam, com uma fragrância única, os toques singulares do amor desinteressado, da gratuidade, da atenção, cortesia e hospitalidade.

A espiritualidade aciona o movimento desses valores fundamentais que são irradiados como perfume por todo canto. O grande desafio do século XXI é o da “nova reverência face à vida”, em favor de um outro mundo possível. Não se pode cancelar a esperança, pois a Vida está aí, ainda disponível para nós. Um outro mundo possível está aí, diante de nós, basta saber ver e recuperar as energias para fazê-lo brilhar para todos. A vida, como diz belamente a iraniana Lila Hazam Zanganeh, é um “labirinto de sinais, débeis pontos de luz elaborando esquemas ainda desconhecidos” (ZANGANEH, 2013).

Está aí a pista fundamental: mesmo em meio à estranheza da vida, na escuridão vítreia, pode assomar-se o instante mágico do maravilhamento, de emergência de uma “textura magnífica”, cintilante... E, de repente, a percepção duradoura de partículas de felicidade, de mil tons de luz antes despercebidos. O essencial, como sublinha tão magnificamente Gianni Vattimo, é o exercício da caridade, do amor, do ágape (VATTIMO, 2021).

Referências bibliográficas

- BOFF, Leonardo. Temos tempo e sabedoria suficientes para evitar a catástrofe? Portal do CDDH, 18/08/2021: <https://leonardoboff.org/2021/08/18/temos-tempo-e-sabedoria-suficiente-para-evitar-a-catastrofe/> (acesso em 04/09/2021)
- BRUM, Eliane. Diálogos sobre o fim do mundo. *El país*, 29/09/2014 (em conversa com Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski): https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/29/opinion/1412000283_365191.html (acesso em 03/09/2021).
- DANOWSKI, Deborah. Não tem mais mundo para todo mundo. *IHU-Notícias*, 03/11/2020: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/604295-nao-tem-mais-mundo-para-todo-mundo-diz-deborah-danowski> (acesso em 04/09/2021).
- DESCOLA, Philippe. *Oltre natura e cultura*. Firenze: Seid, 2014.
- DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DOOREN, Thon Van; KIRSKEY, Eben; MÜNSTER, Ursula. Estudos mustiespécies: cultivando artes de atentividade, *Climacon*, Ano 3, n. 7, 2016: <http://clima.com.mudancasclimaticas.net.br/estudos-multiespecies-cultivando-artes-de-atentividade/> (acesso em 03/09/2021).
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- HAN, Byung-Chul. *Loa a la Tierra*. Un viaje al jardín. Barcelona: Herder, 2019.
- HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema*. Generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbao: Consonni, 2019a.
- HARAWAY, Donna. Estamos diante de uma crise do modelo de civilização. *IHU-Notícias*, 18/09/2019b: <http://www.ihu.unisinos.br/maisnoticias/noticias/78-noticias/592682-estamos-diante-de-uma-crise-do-modelo-de-civilizacao-entrevista-com-donna-haraway> (acesso em 03/09/2021).
- HARAWAY, Donna. Estamos vivendo tempos extremamente perigosos. *IHU-Notícias*, 08/10/2019d: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/593253-estamos-vivendo-tempos-extremamente-perigosos-entrevista-com-donna-haraway> (acesso em 03/09/2021).

- HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. O breve século XX – 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo*. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.
- KOHN, Eduardo. *Comment pensent les forêts*. Paris: Zones Sensibles, 2017.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LATOUR, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence*. Paris: La Découvert, 2012.
- LATOUR, Bruno. *Onde aterrar?* Como se orientar politicamente no Antropoceno. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020a.
- LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia*. Oito conferências sobre a natureza do Antropoceno. São Paulo: Ubu, 2020b.
- LOPES, Adília. *Bandolim*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.
- LOYER, Emmanuel. *Lévi-Strauss*. São Paulo: Sesc, 2018.
- PAPA FRANCISCO. *Carta encíclica Laudato Si'*, sobre o cuidado da casa comum. São Paulo: Paulinas, 2015.
- TSING, Anna Lowenhaupt. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. *Ilha*. Revista de Antropologia, v. 17, n. 1, 2015: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2015v17n1p177> (acesso em 04/09/2021).
- TSING, Anna L. *Viver nas ruínas*. Paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.
- VATTIMO, Gianni. A morte de Deus: uma boa notícia para a fé. *IHU-Notícias*, 25/06/2021: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/610497-gianni-vattimo-a-morte-de-deus-uma-boa-noticia-para-a-fe> (acesso em 05/09/2021)
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Organização de Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- ZANGANEH, Lila Hazam. *O encantador*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

Folgando com a morte

(Sobre *Memento Mori – Os sonetos da morte*, de Carlos Newton Júnior)

Arnaldo Saraiva

Escritor português. Professor emérito da Universidade do Porto. Autor de livros como *Modernismo brasileiro e Modernismo português*, *Conversas com escritores brasileiros* e *Correia Dias – esquecido e inesquecível artista de Portugal e do Brasil*, e de numerosos estudos sobre escritores brasileiros e portugueses, entre os quais Drummond, João Cabral, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

J á desde os antigos egípcios e tibetanos dispúnhamos de “livros dos mortos”; ao longo dos séculos foram proliferando os livros que falam dos mortos e da morte, não faltando mesmo os que, como o de Hélinand de Froidmont, referido num dos “sonetos da morte”, se dirigem diretamente à morte; são incontáveis os “poetas da morte”, alguns lembrados no prefácio de Alexei Bueno; e também há quem, como Michel Picard, conceba “relações estreitas, quase consubstanciais” entre a literatura e a morte. Mas com *Memento Mori – Os Sonetos da Morte* (Editora Nova Fronteira, 2020) passamos a dispor de um livro inteiro, cem sonetos, que põe a morte a escrever ou a falar sobre si mesma, sobre os que mata ou matou e sobre os que vão morrer, entre os quais os seus próprios leitores. A suposta “autora” diz incoerentemente, suscitando a incerteza ou a desconfiança que sempre estimula a morte: “Para escrever poemas com destreza, /confesso que treinei por muitos anos” (n.º 45) e “em versejar não tenho muita prática” (99). Na realidade a “autora” é um poeta com obra publicada desde 1993, e já com larga experiência na produção de sonetos (lembramos

em especial os seus *101 sonetos de amor*). Isentos de descuidos rítmicos – até dextros na conjugação de rimas consoantes e toantes, e eventualmente no recurso à monorrimia (29), ou na invenção, por sinal num “soneto sonetil” (43), do verso que espantaria Júlio Salusse e Olavo Bilac, “Houvesse, em português, rimas em *isne*”, para rimar com *cisne* e *tisne*; e isentos também de descuidos métricos e rítmicos. Conjugando a clareza discursiva com a densidade semântica, em sábia distribuição da ideia principal e das ideias secundárias pelas partes até ao remate, não raro com a típica chave de ouro, os sonetos de *Memento Mori*, tanto os de recorte italiano quanto os (poucos) de recorte inglês, não se afastam das estruturas do soneto clássico. Só que, apesar de tratarem do tema da morte, eles fogem da *gravitas* ou da solenidade que encontramos na maior parte dos sonetos clássicos, mesmo nos que não tratam da morte. E também fogem ao macabro do tema medieval da dança da morte, a que uma ou outra vez aludem, assim como fogem ao exacerbamento emotivo, ao mórbido, ao sombrio e ao funéreo típicos da literatura romântica e ultrarromântica.

No seu aparente classicismo eles transportam uma modernidade que não se vê só no discurso oralizante, dessublimado e desenvolvido, no uso de populismos e de “palavrões” (“chilique”, “chororó”, “fula”, “cagam”, “caralho”) ou de neologismos e estrangeirismos rimantes como *Selfies/Help* e de alusões a “AVC”, “talidomida”, “Lexapro” e “Escitalopram”. Porque se vê sobretudo na inversão do ponto de vista a que aludi inicialmente: não são os vivos que escrevem ou falam com impotência, raiva, tristeza, angústia, terror, horror da morte, mas é a morte personalizada que escreve ou fala dos vivos. Na primeira pessoa, em direto, às vezes fixando especialmente o “poeta” (“De que queres morrer, ó meu poeta?”) – que pode implicar primacialmente o verdadeiro autor – ou o “leitor” (“Muito em breve, ó leitor, será você!”, “Se me lês”, “Ó tu”, “Ai de ti”), outras vezes contemplando uma pluralidade (“Parai com vossas frases atrevidas”, “Não queirais”, “Nosso encontro, leitores”, “Também a vós, ó cónegos da Sé”), a morte, que se diz “ubíqua”, percorre alguns dos seus lugares privilegiados (a via pública, o mar, a estrada, o hospital, o avião...), indica modalidades da sua intervenção (homicídio, suicídio – que diz desprezar –, AVC, vírus, bactérias, colesterol, acidente de trânsito, briga, álcool, cigarro...), nomeia genericamente ou seletivamente as suas vítimas (papa, rei, monge, ministros, deputados, senadores, cónegos, pobres, ricos, beatos, noivos, canalhas, velhos, jovens, crianças...), refere algumas mortes lentas e rápidas (“na velocidade que há no raio”), recentes (“Recolho o sangue quente na calçada”), iminentes ou próximas (“A demora é contar de um até dez”, “Ah vai ser hoje, é hoje que eu o mato”, “Hoje à tarde eu levei a cachorrinha!.../ Mês que vem levo

a dona, tão sozinha”), individuais ou coletivas (“consigo levar vários de uma vez”, “e todos os atores vêm comigo”). Mas também se insurge contra os seus pretensos inimigos, a medicina, a ciência, a religião, a magia, a arte, de que zomba, pois as vê como inúteis e derrotadas; também protesta contra os que a representam com ar medonho ou tintas negras, sejam pintores (que a não pintam como o mexicano Guadalupe Posada), sejam poetas (“Nenhum poeta soube me louvar”; “Que os poetas me vejam como um anjo”); e também se autodefine: “Não sou boa nem ruim”, “Sou como sou”, “Eu sou imparcial”, “sou ubíqua”, “sou iníqua”, “Eu sou a noite escura”...).

Mas ao longo da centena de sonetos ela pode revelar-se com características que vão além dos tópicos comuns da sua dissimulação (“e o levei, disfarçada de pastor”, “finjo não lhe dar tanta importância”), e do seu poder arbitrário, imprevisível (“Eu gosto é da surpresa”), inevitável, implacável e universal (“A todos eu domino com meu laço”, “Comigo não há choro nem barganha”, “Estou em toda a parte”), ela assinala, por exemplo, o seu “bom humor” (“o bom humor me faz cantarolar”, “Dos vaidosos eu sou a grã-mercê”), o seu humor negro, o seu cinismo e o seu sadismo (o gordo “certamente daria um bom toucinho”, “eu encontro o prazer em o matar”, “e um dia os levarei – ah, que delícia!”), a sua episódica ou cínica bonomia e gentileza (“Gentilmente contigo agora vou”, “louvando e me chamando de bendita”, “Sou seu anjo da guarda, neste instante”, “pra ti serei repleta de carinhos”), a sua utilidade (“o incentivo que dou à economia”, “Eu sou o que lhes resta, uma esperança”), a sua fragilidade (“secreta timidez / diante da beleza”), a sua dependência não de Cristo,

que também morreu, mas de Deus (“d’Ele todos nós somos cativos”) e, enfim, a sua própria condição de mortal: “E mesmo a Morte há de morrer um dia?”.

Projetando a imagem da morte como escritora, escritora de sonetos que dão conta indelével dos seus segredos, manhas, e artimanhas, num dos quais relaciona a linguagem, sobretudo a poética, com a vida (“aonde tu irás não há linguagem”), Carlos Newton Júnior afirma-se obrigatoriamente como escrivão ou transcritor do discurso da morte, afinal como íntimo da morte, e incita a essa intimidade – mas para melhor lhe resistir e para melhor apreciar o “dom da vida”.

Um soneto, dos mais densos e “sérios” do livro, levanta a questão de saber se o “dom maior é mesmo o dom da vida”, se o “dom da vida” é melhor que o “não existir”. Questão que só pode ser colocada por quem vive, a quem vive, e que Camus definiu como a questão fundamental da filosofia. No soneto não há uma resposta clara; embora refira a vida como um “dom”, lembra o que há de negativo nela (sofrer, ter preocupações, desgostos e esperanças vãs...) e concebe – só pode conceber – o positivo da não-vida (“pairando sob um nada absoluto”, “não

penar”, “jamais vivenciar a dor do luto”...), afinal a pura e total negatividade.

Mas dos sonetos e do livro, onde comparamos nomes de pintores (Posada, Bosch) e de poetas (Hélinand, Bandeira, Drummond, Cecília), onde se fala de poesia e de arte poética, onde se lê antifrasticamente o elogio dos principais adversários da morte, como a ciência e a arte, onde é valorizado o trabalho da imaginação, da linguagem e da ironia, há lições a retirar ou a reter: viver é conviver com a morte ou com a ameaça permanente da morte; não se pode viver bem sem a busca de um sentido para a vida, mesmo na ignorância do que virá ou não virá depois dela; o valor maior da vida está na criação, na poética da criação; impõe-se pensar e falar naturalmente da morte, sem a enfatização do trágico e sem a recusa do irônico.

Num dos primeiros e mais sólidos sonetos da morte em língua portuguesa, D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666), que por sinal esteve no Brasil, diz que viu a morte “andar folgando / por um campo de vivos, que a não viam”. Carlos Newton Júnior vê a morte, e é ele que parece andar folgando com ela ao longo dos cem sonetos que ironicamente lhe atribui.

Infância: 3 atos

Edgard Telles Ribeiro

Escritor, diplomata aposentado, com 13 livros publicados pela Companhia das Letras, Editora Record e Todavia Livros. Prêmios da ABL e do Pen Clube para Melhor Romance do Ano; duas vezes finalista do Jabuti (segundo e terceiro lugares). Último romance publicado, *O impostor* (Todavia Livros).

Primeiro ato: Cinzano

Aos quatro anos, afundado no banco traseiro do carro de meu pai, não sei muito bem para onde estou sendo levado. Sei que é noite. O menino que almoçou em nossa casa e brincou comigo até escurecer vai sentado a meu lado. Mas quem é, exatamente, não sei. O filho de um amigo de meus pais, talvez. Ele não tira os olhos da janela. Eu, de tão pequeno, só vejo as luzes dos postes passar.

O menino é mais velho do que eu. Não muito, mas o suficiente para ter uma ascendência sobre minha pessoa. Ou para impor sua preferência por um de meus brinquedos – em detrimento de outros de que gosto mais.

Faz uma considerável diferença ter seis anos, quando o ínfimo ser sentado a seu lado conta, por todo patrimônio, quatro. E essa diferença não tarda a dar o ar de sua graça: o menino ergue um dedo para a noite e grita:

– Cin-za-no!

Algo ele viu brilhando no alto de um prédio. *Mas o que será?* No banco dianteiro, meus pais se entreolham e sorriem. Minha mãe vai além: vira-se para trás e felicita meu

vizinho de assento. Na penumbra, o rosto dela brilha tanto quanto as cores que me apresso a investigar. É alegre seu olhar.

As duas mãos presas ao encosto do banco, fico de pé e me concentro na janela traseira do carro. Mas o prédio já desaparece e, com ele, as luzes coloridas. Em seu lugar, instala-se uma conversa festiva – da qual sou excluído por completo.

Acompanho o que vai sendo dito com dificuldade. Logo deduzo que o menino sabe de algo. Algo que me escapa. E que não tenho como imaginar, nem entender. Muito menos em um carro em movimento no interior do qual me tornei irrelevante.

Nosso herói, por seu lado, não deixa seu palco. E responde com desenvoltura a todas as perguntas que lhe são feitas.

Quanto a mim, não tenho como lidar com a novidade. Pois ela não tem nome, nem figura em meu inventário de coisas conhecidas. Até aqui, ela nem era parte do que sei. Trata-se de uma intrusa.

Ainda assim, juntando com vagar o que é dito, aproximo-me aos poucos do coração do mistério. E acabo chegando lá: *o menino sabe ler*. Leu, no alto do prédio, algo que

se chama *anúncio*. É disso que todos falam no carro.

Eu não sei ler.

A rigor, e para meu desânimo, nem sei o que *significa* saber ler. Ignoro, igualmente, o que a palavra *cinzano* poderá ter a ver com essa outra, que escuto a cada instante: *anúncio*. Mais grave: nada sei sobre a relevância do que ocorre. Até instantes atrás, um tal assunto simplesmente não fazia parte de minha vida.

Em meio à euforia materna e paterna, no entanto, uma coisa parece certa: o mundo que me cerca e protege implode a cada segundo. Em seu lugar, predominam dúvidas e incertezas.

Pior: o mundo se desfaz *apenas para mim*. Para os demais, a vida não apenas continua, como se enriquece a cada instante. Todos se mantêm indiferentes a minhas dúvidas. Sinto um desânimo pesado, dominado pela tristeza.

A conversa, enquanto isso, prossegue cêlere. Não podendo interrompê-la, ou me juntar a ela, acompanho-a assustado. Busco em vão brechas que me permitam algum tipo de acesso. Nem aos risos posso me juntar. Cada frase me leva a um impasse. E cada impasse desemboca em um labirinto. De concreto, um único fato: a glória alheia fere e magoa.

Outra coisa também parece certa: já não sou a mesma pessoa. *Sinto-me ainda menor do que já era*. Posso, no máximo, chutar a traseira do banco de papai. E é o que faço, com insistência. Sem que, para minha surpresa, ele reclame.

Nem tudo, no entanto, está perdido. Se não sei ler, tenho memória. E, algumas noites depois, ela me socorre.

Descubro-me, uma vez mais, sentado no banco de trás de nosso carro – só que, agora, sozinho. À certa altura, registro que passamos pela arena de meu suplício. Inspirado,

olho para o alto do prédio e, sem pestanejar, proclamo:

– Cinzano!

Como antes, meus pais se entreolham. Dessa vez, porém, nada dizem. Sorriem, mas sem a euforia de antes. O carro se detém no sinal, as formas e cores no alto do prédio permanecem as mesmas. Não fui ouvido, deduzo. Encho de ar os pulmões e insisto:

– CIN-ZA-NO!

Mamãe suspira. E é resignada que se vira para trás. Seu olhar é a um tempo carinhoso e impotente, na fronteira da tristeza. Percebo que, no lugar de orgulho, ela sente pena.

O que terá acontecido?

O dela é um mal-estar sem explicação. E que eu não tenho como compartilhar. Só sei que bate em mim de forma devastadora. Mãe recorre a palavras que não consigo entender. Parece interessada em explicar algo. Mas sua fala soa como reconforto. No lugar de me aclamar, ela me consola.

Minha mãe... Longe de conquistá-la, acabo de perdê-la de vez. As distâncias entre nós se tornam de repente intransponíveis. Sem que eu logre saber por quê. Não há dimensão maior do que essa distância.

É uma batalha desigual, essa que travo por sua conquista. Pensar que, em algum momento – do qual só me recordo em sonhos – ela foi toda minha. E saber que não haverá, pela vida afora, cinzano que dê jeito nisso...

Nem que, cedendo ao apelo daquelas cores, eu beba todas as garrafas disponíveis em todos os bares de cidades pelas quais venha a passar ao longo dos anos.

Segundo ato 2: A árvore

A cena seguinte é breve mas lancinante. A exemplo da primeira, ela também se passa

em Berna, onde meu pai trabalha e nossa família vive. Estou ao ar livre, em plena luz do dia, e faz muito frio. Não vejo adultos próximos, talvez se mantenham à meia distância. Meus pais certamente não se encontram, papai saiu, mamãe dorme, fui confiado à babá.

O chão está recoberto de neve, vários meninos, quase todos mais velhos, fazem bolas que atiram uns nos outros. Eu igualmente faço minhas bolas, minúsculas, que não atiro em ninguém. Mas estou contente de ser parte de algo maior. E rio, feliz com meus novos amigos. Até onde sei, moramos todos nas redondezas. Alguns desses meninos até conheço de vista, frequentam meu jardim de infância.

À certa altura, a brincadeira muda. Um dos garotos trepa na árvore, os demais olham. Eu acompanho a proeza com atenção, de olho nos detalhes. *Eis aí uma coisa que eu talvez consiga fazer* – ainda penso –, *se papai me suspender um dia até o primeiro dos galhos.*

Chegado ao alto, o menino diz algo que não entendo. Soa como um aviso e todos se afastam. Eu não me afasto. Ele grita. Continuo sem ação, não falo a língua deles. Recebo no rosto um jato quente. De espanto, por pouco caio sentado na neve. Como todos riem, sei que coisa boa não é. O líquido arde, além do mais, arranha minhas bochechas congeladas. Enxugo meu rosto no verso da luva.

Decorrido um momento, as crianças se calam, algumas parecem sem graça, um silêncio solene se impõe. Minha babá vem em meu socorro. Ao pé da árvore a neve branca ficou amarelada. A babá me tira dali.

O que imagino parece ter acontecido.

Estou surpreso demais para chorar ou protestar. Mas me sinto humilhado e sei muito

bem por quê. O rosto vermelho, tomo o rumo da porta de casa. Não é longe, da janela de meu quarto observo essa árvore todos os dias – para lá se dirigem os cachorros da rua.

Na primavera seguinte, papai me suspenderá até o primeiro galho. E por ali ficarei eu, sem coragem de prosseguir ou retroceder. Papai menciona o canto dos pássaros, eu só ouço os risos da garotada.

Complicada a vida aos quatro anos.

Terceiro ato: A moleira

Mais complicada ela fica aos cinco, quando nasce minha irmã. “Hoje você vai conhecer sua irmãzinha...”, explica meu pai ao me instalar uma vez mais no banco traseiro de nosso fatídico *Buick*.

Minha irmã. Quem será?

No quarto do hospital, quem vejo primeiro é mamãe, o rosto tão branco quanto os lençóis, as paredes e o teto. Vejo também duas grandes manchas sombrias debaixo de seus olhos azuis. Ela sorri para mim, mas o sorriso mal se detém em meu rosto. Em seus braços, embrulhada em uma trouxa, sou apresentado à *princesinha da casa*.

Vou ter de me acostumar ao título, repetido para cada visitante. Um novo mistério nos une e nos separa.

Por mais que puxe por minhas lembranças, *princesinha* nunca fui. Da casa ou de lugar algum. E o copo d’água que sempre levo para meu quarto ao ir dormir é sumariamente cortado pela enfermeira que agora cuida da princesinha. E cuja jurisdição, pelo que noto, se estende a mim também.

Trata-se de *Frau Binker*, uma imponente mulher de branco. E, comigo, ela só fala uma língua incompreensível. *Schwiezzerdutch*. Em outro gesto inspirado, *Frau Binker* também

apaga a luz de minha cabeceira, que costuma ficar acesa até eu adormecer.

Esgoelo-me na escuridão como nunca me esgoelei até ali. Por pouco me surpreendo com a dimensão de meu desespero e, reanimado, berro ainda mais. Alarmado, meu pai irrompe pelo quarto adentro e acende a luz.

Por milagre ele tudo entende. De imediato, resgata meu copo e mantém a luz acesa. Depois, enquadra a enfermeira com rispidez, o que, no lugar de me acalmar, me leva a soluçar ainda mais – atacadado à minha água. Eu quero mais, *eu preciso de muito mais*, minha sede é infinita e não se trata só dela. Como aplacar o desamparo que me domina?

Minha mãe amamenta a princesinha. Meu horror aumenta a cada gole. Faço festinha no rosto da figura, passeio meus dedos por sua cabeça. Aprendo uma palavra, que repito sem entender: *moleira*. Ela vem cercada de cuidados e acompanhada de recomendações que não deixam dúvidas quanto às prioridades vigentes no reino: no topo da cabeça da princesinha ninguém pode tocar.

Dessa moleira claramente depende a felicidade geral. A minha, inclusive, por estranho que pareça. Daí que, à falta de uma ideia melhor, me associo aos cuidados de que ela é objeto. Cada visitante que se aproxima do berço, embalado em flores ou ursinhos de pelúcia, sons melódiosos e sorrisos enternecidos, passa pelo crivo de meu dedo em riste.

Eu não tenho moleira. Pode ser um bom sinal. Ou não. Não está claro.

Mas tenho memória. E sei que não adianta gritar *CINZANO!* Ou tentar evitar o mijo quente em meu rosto. Inútil, então, esperar que algum convidado leve a princesinha para sua casa.

Na manhã seguinte, enquanto todos dormem, boto meu casaco, as botas e, sem esquecer as luvas, abro a porta de entrada. E saio de casa. Para onde, não sei. E isso nem parece importar. Só sei que já não posso ficar. A essa certeza se limita meu horizonte. E, no momento, ela parece bastar.

Chegado à esquina, bem debaixo de uma árvore cujos galhos vergam sob o peso da neve, vejo um pinho congelado. Tiro a luva para agarrá-lo com firmeza e atirá-lo na direção de minha casa. Em sinal de despedida. O pinho, de repente aquecido, se desfaz por inteiro entre meus dedos: trata-se de um cocô de cachorro. Revela-se pegajoso. Amolecido por meus dedos, exala um tremendo fedor.

Continuo sem sorte.

Profundamente envergonhado, olho a meu redor. Para meu alívio, porém, nada se move por detrás das cortinas das casas vizinhas, ninguém me observa ou ri. Limpo a mão energicamente na neve e logo a seco na calça. Depois, pé ante pé para não escorregar e sofrer outro percalço, volto para casa.

O mundo não perde por esperar.

Refugio

Jeová Santana

Escritor e professor titular da UNEAL – Universidade Estadual de Alagoas.

A onda que se ergueu do mar atingiu uma altura descomunal e foi bater na varanda, desfeita em pequenos cubos de gelo. Nem vou me dar ao trabalho de contar mais essa para ninguém. Não tenho mais com quem conversar. Nem pela internet. Todo mundo migrou para um aplicativo que privilegia a imagem. Essa opção já vinha se delineando há um bom tempo, com aquela famigerada mãozinha jogada a torto e a direito. Só para testar o grau da indiferença, às vezes metia um absurdo no meio da mensagem e não acontecia absolutamente nada. Lasquei-me. Assim, pobre das minhas palavras, mesmo que venham acompanhadas de imagens fortíssimas como essa, da onda, ou a do cara, sem braços, que andava de bicicleta, a cavalo, batia na mulher, na mãe, e ainda roubava frutas na feira, ou a dos quatro urubus em cima de um tronco, a descerem o rio Mundaú abaixo, em feliz confabulância. Doido ou poeta, diziam-me.

Agora, nem isso. E olha que ironia: são justamente os urubus que se multiplicaram, caindo em cima de tudo, inclusive nos hospitais. Se derem bobeira, não deixam nem esfriar. Pelo menos, para passar o tempo,

resolvi dar uma geral nas estantes. Três dias somente na primeira. Camadas de pó milenar. Há muito tempo sem diarista e nunca mais um aspirador. Trabalho lento, com máscara, luva, pano úmido. A renite alérgica agradece. Só assim posso enfrentar os ácaros que se ostentam estrelados. Fico a imaginar quantos repousam entre os mais velhos. Sabemos que estes requerem o maior cuidado. O peso dos anos, porém, não significa perda de cintilância, mesmo que deva tocá-los com a maior delicadeza. Posso até colocá-los num grupinho. Jogar fora, nunca. Ainda bem que alguns têm costura, tão valorizada pelo escritor mais famoso de minha terra. Sem costura, editora nenhuma publicava seus escritos. O bicho era brabo. Batia na mesa e tudo.

O primeiro da lista, à beira de chegar ao centenário, *As primaveras*, Casimiro de Abreu, numa edição de 1921, ano em que meu pai nasceu. Dois anos depois, *A oração dos apóstolos*, Rui Barbosa. Em seguida, *Yayá Garcia*, Machado de Assis, 1953; *Uniforme de gala*, M. Cavalcante Proença, também de 1953; *Prima Belinha*, Ribeiro Couto, 1957; *força da idade*, Simone de Beauvoir, 1961; *A fonte*,

Charles Morgan, tradução de Mário Quintana, 1963. Por fim, *Mar morto*, Jorge Amado, 1965. Um deles, salvei numa cena surreal. Passeava com um colega de curso pelas ruas da Liberdade quando vimos o monturo impressionante na calçada. Um homem atirava-os com pazadas precisas para uma carroça desconjuntada, presa à indiferença de um rocinante pretíssimo e lefo de fome. O dono do sebo, para aumentar nosso queixo, passou a jogá-los, um a um, lá de dentro.

Até meu pai está entre as surpresas: encontrei sua assinatura, datada de 26 de fevereiro de 1956, num tal *Hipnotismo*, da coleção Ciências Herméticas e Psicologia Experimental, sem autor, nona edição, publicado pela O pensamento, São Paulo, em 1954. Minha mãe acha que ele usou este livro para conquistá-la. Camisa vermelhona, oclões escuros na cara, falando com o chiado carioca depois de uma temporada na Maravilhosa. Ela, nem chite! Só rua abaixo, rua acima com as amigas. Mas meu avô, duro na queda, depois de preterir tantos pretendentes, baixou a guarda. Afinal, não era todo dia que aparecia um mecânico de usina ganhando nada menos que cinco contos. Na página 16, leio, como proposta de exercício: "Fixar durante um quarto de hora um ponto qualquer, por exemplo um ponto negro feito numa folha de papel, esforçando-se para olhar o mais tempo possível sem pestanejar." Sei não, viu!

Essa é a parte boa da arte de futucar o passado, ainda mais em meio aos livros. Dentro deles um mundo paralelo: notas de compra, senhas, recibos, bilhetes, prospectos, restinhos de inseto, poemas manuscritos. Nestes, alguns furores românticos movidos a coração magoado & presença da agonia & voar das ilusões. Restam ainda três estantes, todas abarrotadas, com duas fileiras. Aproveito

para colocar alguma ordem: a literatura, prosa ou poesia, na primeira; teorias, filosofias e afins, na segunda. Ainda faltam o monte Everest das revistas e o batalhão das caixas de papel. Numa, cartas de amigos e desamores idos. Noutra, até provas do primário. Imagine! A severa dona Iolanda, se viva, talvez ficasse feliz se soubesse disso. A hora é agora, já que não se sabe quando aquilo que um dia chamamos de normalidade voltará ao normal. O trocadilho é infame, mas vale.

Ainda bem que a nova síndica pôs ordem nessa joça e enquadrou a turma do "escuto essa porra na altura que quiser". Assim, enquanto mergulho na papelada, posso ouvir, em paz, o "Réquiem in D minor", do velho Mozart. Não há música mais apropriada para esses dias. Mas nem só de deprê vive meu coração tropical. Às vezes, boto na agulha o lendário e esquecido trio baiano, Os Tincoãs, cantando "Cordeiro de Nanã" ou "Acará". Nesta, o trecho falado cai como uma uva: "os tempos mudaram, senhor, tudo está confuso. Já não se entende o tempo. (...) O mais puro dos homens ainda é pura vaidade. Fala-se em peste e rumores de guerra. O mundo tornou-se abafado. Dai-nos a resignação do samba que perfuma o machado que o corta".

De vez em quando, dou uma sacada em algumas sacadas e vejo, qual Macunaíma, coisas de sarapantar, tais como fortões e fortomas, agora confinados em seus cubículos. Deve estar sendo barra sem ninguém para contemplar seus volumes feitos à base de bombas e silicones, a não ser meu olhar anônimo, parceiro deste corpo que não é nem adiposo nem musculoso, e se basta com algumas pernadas semanais. Não é preciso dizer que estou com saudade delas. É minha forma predileta para criar textos, tirar (e botar) caraminholas no queixo.

No quesito alimentação até que estou indo bem, aceitando as regras do jogo, só botando a cara lá fora quando é para sacar uns trocados da pindaíba ou quando a geladeira vira uma igreja vazia. Falar nisso, foi difícil, mas a turma do dízimo também dançou e vai ter que se contentar em enviá-lo *on-line* aos seus abastados, rotundos e pastosos pastores. Sobrou para todo mundo. Vamos ver o que sairá de tudo isso. Quem sabe, lembrando o bardo português, esse bicho da terra tão pequeno toma jeito e percebe que pode ser mais que uma pecinha de reposição, um mero bípede, sem plumas, acumulador de tranqueiras. Sem querer ser otimista e já sendo.

Há muito tempo faço biscates sem precisar que levante a bunda desta cadeira. Felizmente, ainda há demanda para revisão, copidescagem, diagramação etc. Contudo, ver tanto neguinho e branquinho trabalhando em casa é a maior revelação. Tomara que, quando serenar, os tubarões das empresas levem isso em conta. Afinal, o trabalho faz mal à saúde, como constataram os ingleses em uma pesquisa. E aquele papo do quem cedo madrugada só beneficia o dono da mão de obra.

A atmosfera desses dias nos induz a esse comportamento: “Sempre permanece no

mesmo lugar sem nada mover, e não lhe convém ir ora para lá, ora para cá.” Essa reflexão parece ter sido escrita agora, mas é do filósofo grego Xenófanes de Colofão, quatrocentos e uns quebradinhos a.C., sobre outro grego, o matemático Simplício. Olho para a rua sem um pé de pessoa. Descubro uma coloração intensa, dantes nunca vista, na nesga de sol que toca no ipê roxo, o que se apaixona uma vez por ano.

Tinha tudo para estar macambúzio, a destilar a tinta da melancolia neste meu cafofo, até porque ainda há muita resistência e, de vez em quando, as sirenes da polícia misturaram-se com as das ambulâncias. As autoridades ainda batem cabeças entre planilhas, prescrições e proscricções. Os noticiários, descontentada a batalha pela audiência, têm tido sua serventia. O clima é cada vez mais próximo daquilo que a literatura, sempre ela, já nos antecipou. Basta lembrar Camus e sua dolorosa crônica sobre Oran. Entre nós, os fatos não são ficção, mas têm tudo para virar, um dia, matéria para outras narrativas. Quem sabe, se estiver vivo, e não perder a tramontana, poderei dar meu testemunho, pelo viés da memória ou da fabulação, sobre as alegrias e misérias desse mundo. Aqui está um ínfimo esboço.

Petit Trianon – Doado pelo governo francês em 1923.
Sede da Academia Brasileira de Letras,
Av. Presidente Wilson, 203
Castelo – Rio de Janeiro – RJ



PATRONOS, FUNDADORES E MEMBROS EFETIVOS DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

(Fundada em 20 de julho de 1897)

As sessões preparatórias para a criação da Academia Brasileira de Letras realizaram-se na sala de redação da *Revista Brasileira, fase III* (1895-1899), sob a direção de José Veríssimo. Na primeira sessão, em 15 de dezembro de 1896, foi aclamado presidente Machado de Assis. Outras sessões realizaram-se na redação da *Revista*, na Travessa do Ouvidor, n.º 31, Rio de Janeiro. A primeira sessão plenária da Instituição realizou-se numa sala do Pedagogium, na Rua do Passeio, em 20 de julho de 1897.

CADEIRA	PATRONOS	FUNDADORES	MEMBROS EFETIVOS
01	Adelino Fontoura	Luís Murat	Ana Maria Machado
02	Álvares de Azevedo	Coelho Neto	Tarcísio Padilha
03	Artur de Oliveira	Filinto de Almeida	Joaquim Falcão
04	Basílio da Gama	Aluísio Azevedo	Carlos Nejar
05	Bernardo Guimarães	Raimundo Correia	José Murilo de Carvalho
06	Casimiro de Abreu	Teixeira de Melo	Cícero Sandroni
07	Castro Alves	Valentim Magalhães	Carlos Diegues
08	Cláudio Manuel da Costa	Alberto de Oliveira	Cleonice Serôa da Motta Berardinelli
09	Domingos Gonçalves de Magalhães	Magalhães de Azeredo	Alberto da Costa e Silva
10	Evaristo da Veiga	Rui Barbosa	Rosiska Darcy de Oliveira
11	Fagundes Varela	Lúcio de Mendonça	Ignácio de Loyola Brandão
12	França Júnior	Urbano Duarte	Alfredo Bosi
13	Francisco Otaviano	Visconde de Taunay	Sergio Paulo Rouanet
14	Franklin Távora	Clóvis Beviláqua	Celso Lafer
15	Gonçalves Dias	Olavo Bilac	Marco Lucchesi
16	Gregório de Matos	Araripe Júnior	Lygia Fagundes Telles
17	Hipólito da Costa	Sílvio Romero	Affonso Arinos de Mello Franco
18	João Francisco Lisboa	José Veríssimo	Arnaldo Niskier
19	Joaquim Caetano	Alcindo Guanabara	Antonio Carlos Secchin
20	Joaquim Manuel de Macedo	Salvador de Mendonça	Murilo Melo Filho
21	Joaquim Serra	José do Patrocínio	Paulo Coelho
22	José Bonifácio, o Moço	Medeiros e Albuquerque	João Almino
23	José de Alencar	Machado de Assis	Antônio Torres
24	Júlio Ribeiro	Garcia Redondo	Geraldo Carneiro
25	Junqueira Freire	Barão de Loreto	Alberto Venancio Filho
26	Laurindo Rabelo	Guimarães Passos	Marcos Vinícios Vilaça
27	Maciel Monteiro	Joaquim Nabuco	Antonio Cicero
28	Manuel Antônio de Almeida	Inglês de Sousa	Domício Proença Filho
29	Martins Pena	Artur Azevedo	Geraldo Holanda Cavalcanti
30	Pardal Mallet	Pedro Rabelo	Nélide Piñon
31	Pedro Luís	Luís Guimarães Júnior	Merval Pereira
32	Araújo Porto-Alegre	Carlos de Laet	Zuenir Ventura
33	Raul Pompeia	Domício da Gama	Evanildo Bechara
34	Sousa Caldas	J.M. Pereira da Silva	Evaldo Cabral de Mello
35	Tavares Bastos	Rodrigo Octavio	Candido Mendes de Almeida
36	Teófilo Dias	Afonso Celso	Fernando Henrique Cardoso
37	Tomás Antônio Gonzaga	Silva Ramos	Arno Wehling
38	Tobias Barreto	Graça Aranha	José Sarney
39	F.A. de Varnhagen	Oliveira Lima	Marco Maciel
40	Visconde do Rio Branco	Eduardo Prado	Edmar Lisboa Bacha

COMPOSTO EM FRUTIGER LIGHT 9,5/13,5 PT; CITAÇÕES, 9/12 PT

