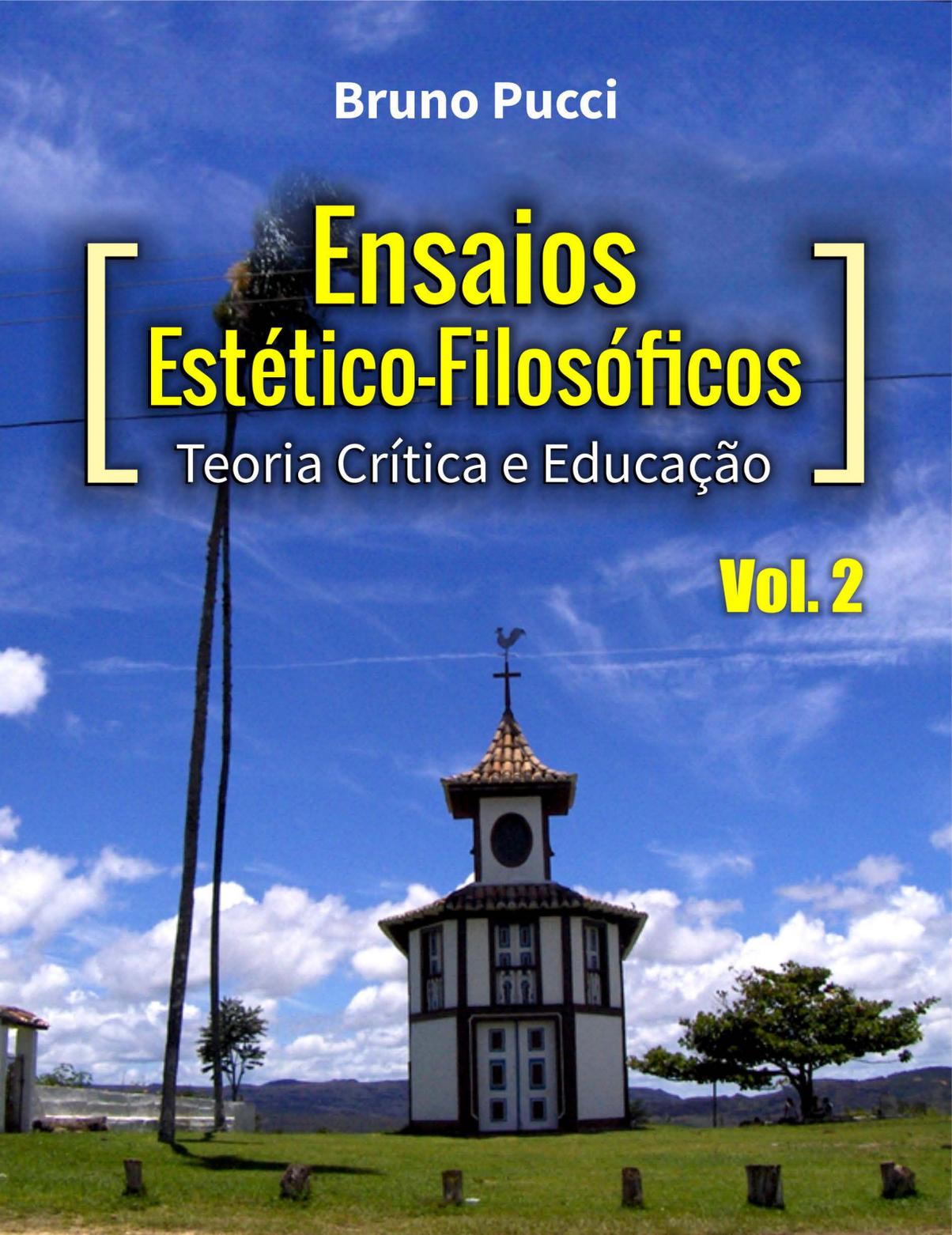


Bruno Pucci

Ensaaios Estético-Filosóficos

Teoria Crítica e Educação

Vol. 2



Ensaio Estético-Filosófico
Teoria Crítica e Educação

Vol. 2

Bruno Pucci

**Ensaio Estético-Filosófico
Teoria Crítica e Educação**

Vol. 2

Copyright © Bruno Pucci

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

Bruno Pucci

Ensaio estético-filosófico: teoria crítica e educação. Vol. 2. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021. 445p.

ISBN 978-65-5869-257-7 [Digital]

DOI 10.51795/9786558692577

1. Filosofia da educação. 2. Teoria estética. 3. Ensaio estético-filosófico. 4. Theodor Adorno. I. Título.

CDD – 370

Capa: Petricor Design

Créditos da imagem: Igreja do Rosário, Milho Verde, Serro-MG

Foto da capa: Josianne Cerasoli

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 - São Carlos – SP

2021

*Ao CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico
e Tecnológico – dedico esta Coletânea de ensaios,
em agradecimento pelos 36 anos de Bolsa Produtividade*

Gratidão!

*Os meus agradecimentos a todos(as) que
foram parceiros(as) na elaboração dos
ensaios desta coletânea*

Sumário

I - Introdução	9
II - A articulação dialética entre o Belo natural e o Belo artístico, 2020	15
III - “Os Retirantes” de Portinari, de 1944, e seu diálogo crítico com os atuais retirantes, em condições de vulnerabilidade, 2021	33
IV - Filosofia Negativa e Arte: Instrumentos e Roupagens para se pensar a Educação	55
V - A Filosofia e a Música na formação de Adorno, 2003	63
VI - Reflexões de um Ensaio Literário ao Espelho da Crítica, 2020	79
VII - A obra-de-Arte como Práxis, 2015	103
VIII - O literato e o filósofo em Buriti, de Guimarães Rosa: as com(tra)posições estético-filosóficas na construção do amor e da vida, 2019	123
IX - Conversa desarmada: Teoria, Crítica e Literatura. Crítica Cultural, 2011	149
X - Encanto, desconcerto e surpresa no relacionamento de Lélío e Lina: ambiguidades e aprendizados, 2021	173

XI - A regressão-reeducação dos sentidos na Dialética do Esclarecimento, 1999	199
XII - Teoria Crítica e Educação: 10 anos de história e de sonhos, 2001	209
XIII - A violência na escola de educação básica em diálogo reflexivo com Benjamin, Adorno e Rosa, 2018	217
XIV - O non-sens e a mútua dependência das personagens de Beckett em Fim de Partida, 2012	237
XV - As duas Conversões de São Paulo de Caravaggio: interpretações estéticas, 2021	263
XVI - O mundo globalizado como realização da utopia de Huxley, 2010	287
XVII - Relações e tensões entre o eu lírico e o mundo em Cantiga de Enganar, 2020	301
XVIII- Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister e a questão da Bildung em Theodor Adorno, 2011	331
XIX - Crônicas Acadêmicas, 2000	359
XX - Tenho uma leve impressão de que estou sendo vigiado! 2001	365
XXI - Viagem pelos Sertões dos Geraes, 2008	371
XXII - Gratidão ao CNPq	439

I

Introdução

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. (Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*)

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. (*Ibidem*)

Ensaaios Estético-Filosóficos: Teoria Crítica e Educação, Vol. 2, é a segunda coletânea de textos que seleciona escritos meus relacionados à estética, à filosofia e à educação, produzidos nos últimos 22 anos (1999-2021). Foram essas três áreas das ciências humanas que nortearam minhas atividades acadêmicas e científicas nesse período, em que trabalhei como docente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Metodista de Piracicaba. E a corrente filosófica que desde 1991 orienta meus estudos, exposições e produções científicas, é a *Teoria Crítica da Sociedade*. Nessa perspectiva, todos os textos publicados nesta segunda coletânea, à semelhança da primeira, dialogam criticamente com esse referencial teórico.

Privilegiar a *Teoria Crítica da Sociedade* não significa menosprezar as outras 03 correntes filosóficas que orientaram anteriormente meus afazeres acadêmico-científicos – a *Escolástico-Tomista* das graduações em Filosofia e Teologia (1958-1966); 2) A *fenomenologia*, do curso de Especialização em Teologia Moral e do

Mestrado em Educação (1966-1977); 3). A *Filosofia da Práxis*, de Antônio Gramsci, do doutorado em Educação (1978-1991). Em contraposição, reafirmo que as 03 correntes filosóficas continuam atuantes em meus escritos e proporcionam-lhes densidade, substância e historicidade.

A Coletânea, como destacada nas páginas iniciais, é dedicada ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – como uma forma de homenagem e de agradecimento a essa instituição que, por 36 anos, me ajudou e subsidiou investigações científicas, organização de eventos, participação em Congressos Nacionais e Internacionais, aquisição de livros e revistas específicas de minhas áreas do saber e de outras áreas complementares. Como forma de Reconhecimento, ao final da Coletânea, reservo um pequeno histórico *ad hoc* – “Gratidão ao CNPq” – em que, como em um hino de louvor, exponho com mais detalhes as diferentes pesquisas, eventos, produções científicas, exposições, em que me senti amparado e beneficiado por essa democrática instituição de apoio à ciência e à pesquisa.

À semelhança da Coletânea anterior, os outros 20 textos assumem, na constituição do todo, formas aforísticas e fragmentárias, como uma intencional postura de mimetizar escritos estético-filosóficos dos três principais teóricos, com os quais os textos dialogam: Theodor Adorno, Walter Benjamin e Max Horkheimer. Nessa perspectiva, 16 textos são desenvolvidos em forma de ensaios, 03 como crônicas do cotidiano e 01 como uma longa narrativa de viagem – pelos “Sertões dos Geraes” –, que aspiraria muito se assemelhar à *Viagem à Itália 1786-1788*, de J. W. Goethe.

Como dizia Adorno em seu texto paradigmático:

No ensaio “o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem dessemearhá-la. (...); o ensaio

procede, por assim dizer, metodicamente sem método” (“Ensaio como forma”, 2003, p. 30).

Priorizamos, nesta Coletânea, ensaios filosófico-educacionais relacionados a diferentes modalidades estéticas e a destacados produtores de obras de arte:

a). 02 ensaios abordam temáticas estético-filosóficas específicas, tais como: “A articulação dialética entre o Belo natural e o Belo artístico” (2020); “Filosofia Negativa e Arte: Instrumentos e Roupagens para se pensar a Educação” (2000);

b). 02 ensaios interpretam quadros de pintores como obra de arte: “Os Retirantes” de Portinari, de 1944” (2021) – em que 03 pinturas sobre essa temática são analisadas; as duas obras de Caravaggio sobre a Conversão de São Paulo (2021);

c). 03 ensaios analisam romances como obra de arte: Em “Conversa desarmada: Teoria, Crítica e Literatura. Crítica Cultural” (2011), são abordados, de forma comparativa e sucinta, três romances contemporâneos: *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto; *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa; *Em busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. No ensaio “O mundo globalizado como realização da utopia de Huxley” (2010), o romance/referência se intitula “*Brave New World (Admirável Mundo Novo)*”, de Aldous Huxley. No XVIII ensaio é analisado o romance de formação *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe” (2011);

d). Há um ensaio sobre a peça teatral *Fim de Partida*, de Beckett (2012); um outro sobre o poema de Drummond de Andrade “*Cantiga de Enganar*” (2021); e um terceiro sobre a filosofia e a música na formação de Adorno (2003);

e). A modalidade artística mais abordada, bem como o ator/literato mais lido e analisado nesta 2ª. Coletânea são: os contos/estórias de João Guimarães Rosa: 1) – “*Espelho*”, de *Primeiras Estórias* (2020); 2). “*Buriti*”, de *Corpo de Baile* (2019); 3). “*A Estória de Lélío e Lina*”, de *Corpo de Baile* (2021); 4). “*Recado do*

Morro”, também de *Corpo de Baile*, como parte complementar do ensaio “A articulação dialética entre o Belo natural e o Belo artístico” (2020); 5). “A Benfazeja”, de *Primeiras Estórias*, como parte complementar do ensaio “A obra-de-Arte como Práxis” (2015); 6). “A Benfazeja”, de *Primeiras Estórias*, como parte complementar do ensaio “A violência na escola de educação básica em diálogo reflexivo com Benjamin, Adorno e Rosa” (2018); 7). Na narrativa “Viagem pelo Sertão dos Geraes” (2008), há um número significativo de estórias e contos de João Guimarães Rosa, que são apresentados, de forma resumida, no contexto da Comemoração do centenário de nascimento do literato de Cordisburgo, em 2008.

Quinze ensaios aqui apresentados foram publicados como artigos de revistas científicas e/ou como capítulos de livros. Três deles estão no prelo para serem editados: 1). ““Os Retirantes” de Portinari, de 1944, e seu diálogo crítico com os atuais retirantes, em condições de vulnerabilidade” (2021), como capítulo do livro *Teoria Crítica e colapso neoliberal: política, Estética e Educação*, organizado por Ari Maia; Carlos Betlinski; Robespierre de Oliveira e que será publicado pela Nankin Editorial; 2). “Encanto, desconcerto e surpresa no relacionamento de Lélío e Lina: ambiguidades e aprendizados” (2021), como capítulo do livro *Teoria Crítica, Cinema, Literatura e Expressões Culturais*, organizado por Robson Loureiro e que será publicado pela Editora Pimenta Cultural, de São Paulo; 3). “As duas Conversões de São Paulo de Caravaggio: interpretações estéticas” (2021), como artigo da Revista *Impulso*, da UNIMEP. Os três ensaios possuem autorização dos organizadores dos livros, bem como da editora da Revista, para serem publicados em primeira mão nesta Coletânea de Ensaaios. Por sua vez, dois outros ensaios são também inéditos e não fazem parte, no momento, de nenhum livro ou revista: “Relações e tensões entre o eu lírico e o mundo em Cantiga de Enganar” (2021); e “Viagem pelos Sertões dos Geraes” (2008).

Dez dos vinte ensaios desta Coletânea foram escritos apenas por mim e publicado em meu nome; os outros dez tiveram a participação

de parceiros acadêmicos, entre eles, docentes do ensino superior, orientandos meus de doutorado, de mestrado e de Iniciação Científica, pós-graduandos. Em cada um dos ensaios, apresento os nomes e a vinculação científica e/ou profissional dos participantes na escrita do texto, bem como as referidas revistas e/ou editoras. Mas faço questão de, nesta Introdução, novamente agradecer a parceria e destacar a densidade da experiência formativa de se trabalhar em diálogo e em conjunto com interlocutores na construção de um texto científico, particularmente na interpretação de uma obra de arte. Eis os ensaios e as parcerias:

1). “Reflexões de um Ensaio Literário ao Espelho da Crítica”, 2020, em parceria com doutorando Luís Fernando de Arruda (UNESP-Araraquara) e com a mestrandia Glória Cavaggioni (UNIMEP);

2). “A obra-de-Arte como Práxis”, 2015, em parceria com os doutorandos Luiz Carlos Andrade de Aquino (UNIMEP) e Artieres Estevão Romeiro (UFSCar);

3). “O literato e o filósofo em Buriti, de Guimarães Rosa: as com(tr)posições estético-filosóficas na construção do amor e da vida”, 2019, em parceria com os doutores Luiz Carlos A. de Aquino (UNIVAP) e Renata Helena Pim Pucci (UNIMEP);

4). “Conversa desarmada: Teoria, Crítica e Literatura. Crítica Cultural”, 2011, em parceria com Dr. Christian Muleka Mwewa (UFSC);

5). “Encanto, desconcerto e surpresa no relacionamento de Lélío e Lina: ambiguidades e aprendizados”, 2021, em parceria com os doutores Luiz Carlos A. de Aquino (UNIVAP) e Renata Helena Pim Pucci (UNIMEP);

6). “O *non-sens* e a mútua dependência das personagens de Beckett em *Fim de Partida*, 2012, em parceria com o doutorando Gilberto B. Marcon (UNIMEP);

7). “As duas Conversões de São Paulo de Caravaggio: interpretações estéticas”, 2021, em parceria com o doutorando José Ailton Carlos Lima (UNIMEP);

8). “O mundo globalizado como realização da utopia de Huxley”, 2010, em parceria com a graduanda em Psicologia Soraia Maria dos Santos Pereira (UNIMEP);

9). “Relações e tensões entre o eu lírico e o mundo em “Cantiga de Enganar””, 2021, em parceria com os graduandos em Psicologia Camila de Carvalho Cordeiro Portella e Rafael Callegari Moreira, ambos da UNIMEP;

10). “Viagem pelos Sertões dos Geraes”, 2008, em parceria com Dra. Josianne Francia Cerasoli (UNICAMP).

Os ensaios, por sua vez, não seguem uma sequência cronológica: 08 deles foram escritos no período de 1999 a 2010; os outros 12 são de 2011 a 2021; 07 deles foram escritos entre 2018 e 2021. E todos eles, sobretudo os mais próximos do final da segunda década do século XXI refletem uma aproximação mais intensa com a Teoria Crítica da Sociedade, particularmente com Theodor Adorno.

Renovo, neste final da Apresentação, a mensagem enviada no Volume 1, dos *Ensaio Estético-Filosóficos: Teoria Crítica e Educação*:

“Nossa opção em produzir uma coletânea *online*, gratuita, reflete a intenção de os textos por nós construídos serem mais acessíveis a todos aqueles que amam essas três áreas do saber: filosofia, estética e educação. Que os ensaios aqui publicados sirvam de estímulo e de incentivo na busca de um mundo mais humano, mais justo e mais solidário. Que as obras de arte, em suas variadas modalidades, atuem em todos nós como seres vivos que sempre têm algum ensinamento a nos revelar e que nos abram os olhos e o coração na crítica à injustiça, ao preconceito, à discriminação e à violência”.

II

A articulação dialética entre o Belo natural e o Belo artístico, 2020 ¹

O que a natureza deseja em vão,
realizam-no as obras de arte: abrem os olhos
(Adorno, 1970)

O mar é mais belo que as catedrais
(Verlaine, 1891)

O Belo natural para Kant e Hegel

“Em Kant o belo natural ainda é tratado no mesmo plano de dignidade que o Belo artístico”, diz Adorno na Lição 2^a. do Curso Estética². E não só. Pode-se encontrar no filósofo de Königsberg algumas das mais avançadas conceituações estéticas, para sua época, no campo do belo natural, como se observa na segunda parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, no tópico a “Analítica do Sublime”; este, o sublime, “se refere, segundo suas próprias palavras, unicamente ao belo natural e não ao belo artístico; só pode ser sublime a natureza, não a arte” (ADORNO, 2013, p. 87). E o frankfurtiano, páginas adiante, apresenta uma expressiva passagem em que Kant atribui a categoria do sublime exclusivamente ao belo natural (*idem*, 2013, p. 112-115). Trata-se de um fragmento do item “Do Dinâmico Sublime na Natureza”, em

¹ Este ensaio foi publicado como capítulo do livro *A atualidade da Teoria Estética de Theodor W. Adorno*, organizado por Rodrigo Duarte e Daniel Pucciarelli e publicado pela Impressões de Minas, de Belo Horizonte-MG, em 2020, p. 35-52.

² ADORNO, *Estética* (1958/59), 2013, p. 86.

que se cruzam, de uma maneira intrínseca, a ideia de infinitude, de disputa com a natureza e da subjetividade:

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda d'água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza.³

Para Adorno, Kant quer nos mostrar que o sentimento do sublime consiste em que o mais fraco em sua determinação natural, o homem, também enquanto natureza, tem condições de resistir ao mais forte, o poder da natureza e mais ainda: a resistência a esses objetos sublimes da natureza contém algo de belo, pois eleva a força de nosso espírito, nos faz ir além de nossa finitude, nos traz um sentimento de felicidade, de encantamento. Neste sentimento de resistência está contida a utopia de que a mera existência não tem a última palavra. E esta representação da utopia é uma das categorias características do belo natural (ADORNO, 2013, p. 114). A dignidade do belo natural em Kant continua sendo destacada no fragmento seguinte e complementar de a "Analítica do Sublime":

Dessa maneira a natureza não é ajuizada como sublime em nosso juízo estético enquanto provocadora de medo, porque ela convoca a

³ KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, 1993, p.107.

nossa força (que não é natureza) para considerar como pequeno aquilo pelo qual estamos preocupados (bens, saúde e vida) e por isso, contudo, não considerar seu poder (ao qual sem dúvida estamos submetidos com respeito a essas coisas) absolutamente como uma tal força para nós e nossa personalidade, e sob a qual tivéssemos que nos curvar, quando se tratasse dos nossos mais altos princípios e da sua afirmação ou seu abandono. Portanto, a natureza aqui chama-se sublime simplesmente porque ela eleva a faculdade da imaginação à apresentação daqueles casos nos quais o ânimo pode tornar capaz de ser sentida a sublimidade própria de sua destinação, mesmo acima da natureza (KANT, 1993, p. 108).

E Adorno complementa, na Lição 4^a. do Curso de Estética, suas orientações sobre o conceito de Sublimação em Kant, afirmando que as energias pulsionais na experiência do belo não são reprimidas, dominadas ou desviadas violentamente e sim sublimadas; ou seja, são retidas e conservadas, porém de um modo que se insere na imaginação, na representação, aquilo que originalmente foi um desejo imediato. “Esta transformação de algo desejado em algo representado é talvez um dos fenômenos que dão origem ao comportamento estético em geral” (ADORNO, 2013, p. 124-125). E continua o frankfurtiano: “Creio que este processo intrínseco de sublimação, que faz da arte algo sensível e, ao mesmo tempo, mais que algo sensível, nos aproxima da definição hegeliana do belo como aparição do sensível” (*idem*, 2013, p. 125).

Hegel, em contraposição a Kant, não atribui ao belo natural a sua dignidade histórica, nos diz Adorno (2013, p. 88). Considera-o pré-estético, por não ser ele totalmente dominado pelo Espírito. Essa progressiva espiritualização da consciência da arte em geral, que começa com o movimento do romantismo, é reconhecida antes de tudo como portadora de significados espirituais, como expressão de uma ideia, do que como a manifestação de algo que satisfaz sensivelmente. Nessa perspectiva,

A filosofia de Hegel tropeça perante o belo: porque ele equipara entre si a razão e o real através da totalidade das suas mediações,

hipostasia também o equipamento de todo o ente mediante a subjetividade enquanto absoluto, e o não-idêntico serve-lhe apenas de entrave da subjetividade, em vez de definir a experiência do não-idêntico como *telos* do sujeito estético, como sua emancipação.⁴

Hegel considera o belo natural como algo subalterno. E um dos motivos básicos para tal é a sua denominada fugacidade, é o fato de que tudo que é efêmero, tudo o que não é obtido de forma firme ou que não é objetivado, reconciliado com o sujeito vivo, vale pouco para a sua filosofia (*idem*, 2013, p. 97-98). E, ao rejeitar o caráter efêmero do belo natural, como também tendencialmente tudo o que é não conceptual, questiona Adorno, Hegel mostra-se obstinadamente indiferente quanto ao motivo central da arte, que é tatear a sua verdade no fugidio, no frágil (*idem*, 2011, p. 122-123).

Hegel não nega, pois, a presença do belo natural, apenas o secundariza, como a aparição sensível da ideia, pois sua estética se orienta na direção de determinar os momentos do belo em si mesmos e não na referência a um efeito do mesmo sobre a consciência afetada, para quem a beleza se manifesta somente para a consciência que a apreende. A estética hegeliana é, pois, uma crítica profunda e drástica do conceito kantiano de belo natural (ADORNO, 2013, p. 90). Nessa perspectiva, “o belo natural se extingue sem que seja reconhecido no belo artístico” “Hegel petrifica a dialética estética através da definição estática do belo como a aparição sensível da ideia. ... A estética dialética em progresso torna-se necessariamente também crítica da estética hegeliana (ADORNO, 2011, p. 122; 85; 123).

A articulação dialética entre o belo natural e o belo artístico

Em contraposição a Hegel, Adorno, tanto em suas lições sobre a *Estética*, de 1958/59, quanto em seu livro paradigmático sobre a *Teoria Estética*, de 1970, através de inúmeros fragmentos, que se

⁴ ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 123.

contrapõem e se complementam, expressa de forma contundente seu questionamento a Hegel sobre o belo natural, e fundamenta a relação dialética entre este e o belo artístico. Apresentamos, a seguir, alguns de seus argumentos sobre essa problemática:

- O belo natural possui um caráter modelar específico para o belo artístico; por isso, não se pode abandonar, na consideração do belo, a ideia do belo natural; e também porque a concepção do belo artístico em si mesma está intimamente unida à concepção do belo natural e da natureza (ADORNO, 2013, p. 100).

- A arte, enquanto produto do homem e como forma espiritual, que, a partir de si mesma, está em contradição determinada com toda a natureza, porém, ao mesmo tempo, é mediada por ela, alude de certa forma à natureza, dá à natureza reprimida seu direito, de modo que, na verdade, a teoria do belo artístico, justamente em virtude desta relação dialética com a natureza, seria inseparável de uma teoria do belo natural (*idem*, 2013, p. 107)

- A obra de arte totalmente feita pelos homens se contrapõe pela sua aparência ao não-fabricado, à natureza. “Como puras antíteses, porém, referem-se uma à outra: a natureza à experiência de um mundo mediatizado, objetivado; a obra de arte à natureza, ao representante mediatizado da imediatidade. Por isso, a reflexão sobre o belo natural é inalienável na teoria da arte” (*idem*, 2011, p. 100-101)

- A relação entre o belo natural e o belo artístico, ou se quiser, entre natureza e arte, deve ser concebida como uma relação dialética e não como uma simples contradição. Antes de tudo, a arte está em contradição com a natureza, enquanto ela se separa do mundo natural, enquanto conquista um campo que não coincide imediatamente com o mundo real (*idem*, 2013, p. 144; 145-146).

- O modo de articulação do belo natural e do belo artístico revela-se na experiência que se aplica àquele. Ela refere-se à natureza unicamente enquanto fenômeno, não enquanto material de trabalho e reprodução da vida, muito menos ainda enquanto substrato da ciência. Tal como a experiência artística, a experiência estética da natureza é uma experiência de imagens. A renúncia aos

fins da autoconservação, enfática na arte, realiza-se igualmente na experiência estética da natureza (*idem*, 2011, p. 106).

- A obra de arte, inteiramente *thesei*, produto humano, representa o que seria *physei*, natureza, não simplesmente coisa em si. A arte não é, como o idealismo pretendia fazer crer, a natureza, mas ela quer manter o que a natureza promete. Só o consegue ao quebrar essa promessa, na retirada para si mesma (*idem*, 2011, p. 102; 106; 107).

Não poderíamos terminar este eixo teórico-metodológico, sem antes apresentar duas alegorias referentes à dignidade do belo natural. A primeira é de Verlaine, quando, enlevado pelo encantamento da natureza, expressa a seguinte oração: «La mer est plus belle que lês cathédrales». Este verso do poema de Verlaine é de 1891. Adorno observa: “É provável que a percepção do belo do mar e do ar já não fosse pensável sem a experiência estética do Impressionismo”. E mais:

A percepção do belo natural como algo de certo modo inocente, como algo não deformado pelo homem, foi possível quando os homens não necessitaram mais temer a natureza, quando a natureza se tornou mais débil que os homens e eles puderam, de algum modo, reparar algo nela” (*idem*, 2013, p. 106; 110; 11).

A segunda alegoria diz respeito à definição do conceito de *aura*, feito por Benjamin, em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Esse conceito se materializa não em uma obra de arte, especificamente, e sim na visualização de fenômenos de uma paisagem natural. Assim se expressa o texto de Benjamin:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho,

que projeta sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (1993, p. 170).

E Adorno reforça, em diálogo com Benjamin, a afinidade eletiva entre o belo natural e o belo artístico: Essa aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja “se relaciona profundamente com o movimento intrínseco do passageiro, do efêmero, do que não pode ser capturado, do que não se pode deter-se nele completamente, que corresponde em essência à obra de arte tanto como à nossa experiência da natureza” (ADORNO, 2013, p. 102).

O sofrimento, a dor, a dissonância como algo essencial ao belo e não como um mero acidente

Essas dimensões críticas e negativas não são apenas características do belo artístico, da obra de arte, e sim manifestam-se de forma intensa e primeira no belo natural. “A dor perante o belo, em nenhum lado mais viva do que na experiência da natureza, é tanto nostalgia do que ele promete, sem que esse belo aí se revele, como o sofrimento perante a insuficiência da aparição que o recusa, ao desejar a ele assemelhar-se” (ADORNO, 2013, p. 117; 105). Onde a natureza não era realmente dominada, a imagem da sua não dominação suscitava o terror. Quando, porém, começou a ser historicamente devastada pelo homem ocidental, à medida que este foi desenvolvendo suas técnicas de sobrevivência, ela protesta contra o seu destruidor ao lhe reaperceber suas cores, suas configurações, seus sabores e suas manifestações sublimes de força e de terror. Nessa perspectiva, podemos ver e admirar o belo natural enquanto nostalgia – dor profunda – de uma natureza renegada pelo homem e, ao mesmo tempo, como utopia de um mundo novo, em que o ser racional possa utilizar-se de suas técnicas avançadas a serviço do bem-estar da natureza e, conseqüentemente, de si próprio. É verdade que este segundo momento da dialética está ainda muito distante de ser atingido.

Por sua vez, no belo artístico, particularmente quando se volta a mimetizar os fenômenos e as manifestações da natureza, predomina também o sofrimento, a dor, a dissonância, como elementos centrais de suas mensagens. Ele prolonga, por assim dizer, o posicionamento crítico do belo natural às atitudes destrutivas do homem. Essa característica negativa da obra de arte moderna, de privilegiar o repulsivo, o chocante, o que produz estranhamento, o dissonante, particularmente a partir do expressionismo, se relaciona de forma crítica com a ameaça permanente da catástrofe sob qual vive o homem contemporâneo. Adorno enfatiza essa perspectiva em diversos momentos de suas reflexões estéticas. Cito uma delas no Curso de Estética de 1958:

A harmonização de uma obra de arte que renuncia sobretudo ao que se considera belo, agradável ao ouvido, como consonância no sentido da tradicionalista e hoje envelhecida teoria da harmonia, como consequência dessa renúncia – por excluir o belo em seu sentido tradicional, por negá-lo –, faz indubitavelmente muito mais honra à sua própria ideia de belo do que se criasse algo satisfatório de um modo imediatamente sensível, porque este tipo de satisfação faz tempo que realmente se degradou em uma marca mercantil ou em um momento de mera manipulação das pessoas (ADORNO, 2013, p. 134).

Essa característica negativa se relaciona ao fato de que a obra de arte moderna, não apenas a que mantém afinidades com a natureza, se volta a tomar partido pelas vítimas da tumultuada história dos homens, no caso, o próprio homem e também a natureza em que ele ainda sobrevive; e a história delas está sendo como que escovada a contrapelo. A arte se faz voz do oprimido; sua expressão equivale à expressão do sofrimento (ADORNO, 2013, p. 160).

Abordamos a presença da dor, do sofrimento, da dissonância como manifestações expressivas tanto do belo natural quanto do belo artístico. Essa presença da negatividade determinada se faz mais sombria e radical quando uma obra de arte se relaciona de maneira mais direta com as formas que a natureza foi recriando espontaneamente, como é o caso de uma paisagem cultural, como é o

caso de Inhotim, esse maravilhoso museu a céu aberto de Brumadinho. Nele, a natureza e o homem se articulam de forma intensa e dialética para transformar a beleza rude daquela paisagem em uma criação estética original, em que edifícios funcionais se harmonizam e se tensionam com as linhas, as cores, as águas e as flores da região geográfica. As técnicas dos homens foram usadas na perspectiva de ajudar a natureza e ser ainda mais bela como natureza; e, ao mesmo tempo, também, mais crítica e utópica, se comparada com a mesma natureza que circunda, de forma desolada e plangente, as redondezas daquele santuário: as matas e as habitações atingidas e semidestruídas pelas lamas do “progresso”; as exuberantes elevações da Serra da Moeda, encravadas e solapadas pela extração e comércio de suas entranhas. “A arte é fiel à natureza fenomenal só quando representa a paisagem na expressão da sua própria negatividade” (Adorno, 2013, p. 109).

O “Recado do Morro” como um constructo estético no limiar entre o belo natural e o belo artístico

Neste segundo momento, como parte complementar deste ensaio, vamos analisar como se procede a articulação dialética entre o belo natural e o belo artístico no conto de Guimarães Rosa, “Recado do Morro”.⁵

E, para situar a todos no contexto do conto, vamos buscar em uma missiva do próprio Guimarães Rosa o resumo da estória:

Um homem bom, forte, simples, primitivo, identificado com a natureza no que ela tem de mais alto, Pedro Orósio (Pedro: a pedra; “oros”, em grego, monte), não sabe que está correndo grave perigo: seus falsos companheiros maquinam assassiná-lo. Mas a própria natureza (...) tenta avisá-lo do perigo. O Morrão, Morro da Garça. Pedro, ele mesmo, nada escuta, nada capta; porque está voltado demais para a aparente realidade, para o mundo social, externo, de relação, objetivado – sempre

⁵ Uma das sete estórias de *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa, publicado, em dois volumes, pela Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, v. 2, 2006, p. 389-467.

enganoso. Quem apreende o recado, inicialmente, é o troglodita e estrambótico Gorgulho. E, no seguir dos dias, o “recado” do Morro vai sendo retransmitido, passado de um a outro ser receptivo – um imbecil (o Qualhacôco), um menino (o Joãozezim), um bôbo de fazenda (o Guégue). Um louco (o Nominatedômine), outro dôido (o Coletor), até chegar a um artista, poeta, compositor (o Pulgapé). Sete elos, 7, número simbólico, como simbólicos são os nomes das fazendas e fazendeiros percorridos pela comitiva. Cada um daqueles 7, involuntariamente, vai enriquecendo e completando o recado, enquanto que aparentemente o deturpam. De cada vez que a retransmissão se faz, o Pedro está presente e nada entende. Só dão importância àquilo os “pobres de espírito”, marginais da razão comum, entes inofensivos, simples criaturas de Deus. E, enfim, o artista, que, movido por intuição mais acesa, captura a informe e esdrúxula mensagem sob a forma de inspiração poética, ordenando-a em arte e restituindo-lhe o oculto sentido: tudo serviu como gênese de uma canção. Então, só então, sim, ouvindo essa canção, e, principalmente, repetindo-a, cantando-a (isto é, perfilhando-a no coração, na alma) é que Pedro entende o importante e vital significado da mesma. Recebe o aviso, fica repentinamente alertado, desperta, e reage contra os traiçoeiros camaradas, no último momento.⁶

Dois detalhes importantes não foram ressaltados por Rosa no resumo. Primeiro: o enxadeiro Pedro Orósio é o guia de um grupo de viajantes, formado por um naturalista estrangeiro, seo Alquiste, por um sacerdote em período de férias, frei Sinfrão e por um fazendeiro, seo Jujuba, interessado em ampliar seu rebanho de gado. Por sua vez, na longa caminhada, Pedro Orósio é auxiliado por Ivo, um de seus traidores. A viagem, que dura cerca de um mês, parte de Cordisburgo, passa pela região de Curvelo, onde se encontra o Morro da Garça, e segue em direção aos Gerais, ao norte de Minas, para além do rio São Francisco. Um outro detalhe que merece ser destacado é o motivo que está impulsionando os falsos companheiros a arquitetarem a morte de Pedro Orósio: o fato de

⁶ Carta de Guimarães Rosa dirigida ao Padre João Batista Boaventura Leite, em 26 de agosto de 1963. In: <http://orecadodomorrodeguimaraesrosa.blogspot.com.br/2008/08/carta.html>. Acesso em 14/03/2017.

ele ser o “maior bandoleiro namorador”. As moças gostavam mais dele do que de qualquer outro; e ele, por ser “turuna e primão em força” vivia tirando as namoradas dos outros.

“Recado do Morro” se caracteriza formalmente como uma estória, como uma obra composta por um literato, portanto como um belo artístico. A afinidade eletiva deste belo artístico com o belo natural, não está apenas no título do conto; perpassa o texto todo, em seus diferentes momentos e movimentos, no morro que passa um recado de salvação ao humano e só os mais próximos à natureza e, de certa maneira, mais distantes da civilização, são os que escutam o recado e vão repassando-o aos seus semelhantes; ou seja, predomina na estória a linguagem e a voz da natureza, da intuição, do irracional, da mimese, do corporal, como pano de fundo e como constituinte dos instantes mais dramáticos e significativos. Apenas ao final, o artista, que opera de forma contundente as dimensões da escuta, da sensibilidade e da intuição, consegue captar os diversificados sinais da natureza e transforma-os em um fato artístico e, através das técnicas intra-estéticas da poesia e da música, dá racionalidade e possibilidade de entendimento do enigma a Pedro Orósio.

A articulação dialética entre o belo natural e o belo estético na descrição das coisas da natureza dão vida e poesia ao conto nos sinuosos percursos da caravana e geram nos leitores e acompanhantes um desejo incontido de passar por aqueles locais para tocar e sentir a beleza dos mesmos. Cito alguns desses primeiros quadros da natureza presentes na narrativa: Os caminhantes da caravana comentavam entre si a beleza da pequena cidade de onde partiam: “Ele (Pedro Orósio) sabia – para isso qualquer um tinha alcance – que Cordisburgo era o lugar mais formoso, devido ao ar e ao céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e vargens; por isso mesmo, lá, de primeiro, se chamara Vista-Alegre” (ROSA, 2006, p. 397). Os caminhantes tecem comentários elogiosos à Gruta de Maquiné, localizada no território de Cordisburgo: “... tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites de tantas cores e tantos formatos

de sonho, rebrilhados risos de luz ...” (*idem*, 2006, p. 397). Ao contemplar à noite o céu, povoado de estrelas, o alemão, seo Olquiste, assim falou: “As estrelas de Cordisburgo eram as que brilhavam, talvez no mundo todo, com mais agarre de alegria” (*idem*, 2006, p. 397). Ao transitarem ao longo de um alagado, o narrador não se conteve: “... os buritis saudando, levantantes, sempre tinham estado lá, em sinal e céu, porque o buriti é mais vivente” (*idem*, 2006, p. 398). Tempos e percursos transpostos, os caminhantes acompanham, enlevados, a presença do Morro, no momento em que vai emitir o recado, que eles não entendem nada: “Lá – estava o Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide. ... testemunho. Belo como uma palavra” (*idem*, 2006, p. 401; 404). Enfim, os elementos e momentos miméticos, naturais, como resíduos irracionais, se imiscuem na construção do belo artístico e lhe dão vida, movimento e mistério: “A mimese é na arte o pré-espíritual, o contrário do espírito e, por outro lado, aquilo a partir do qual ele se incendeia” (ADORNO, 2011, p. 184; Cfr. PUCCI *et alii*, 2019, p. 201).⁷

Um segundo aspecto importante na relação dialética entre o belo natural e o belo artístico, Rosa no-lo apresenta na adoção de uma técnica em que o *aspecto planetário* estabelece *correspondências astrológicas* com os nomes dos fazendeiros por onde passa a caravana e com os nomes dos companheiros de Pedro Orósio que se articulam para matá-lo. A natureza cósmica, através de seus astros e do firmamento se imiscui na história dos personagens do conto e participam na construção do belo artístico. Foi o próprio Rosa quem anunciou essa técnica a seu tradutor italiano. Disse ele: “Agora, ainda quanto a ‘O Recado do Morro’, gostaria de apontar a Você um certo *aspecto planetário* ou de *correspondências astrológicas*, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez. Ocorre nos nomes próprios, assinalamento onomástico-toponímico”. E

⁷ Cfr. PUCCI; CAVAGGIONI; ARRUDA CAMPOS. *O Recado do Morro: a estória da experiência formativa de Pedro Orósio*, 2019, p. 197-216. Ensaio que interpreta o conto de Rosa, em diálogo com as reflexões estéticas de Adorno.

relaciona: as 6 fazendas visitadas na excursão pelos personagens-viajantes, com os 6 planetas e com os 6 companheiros de Pedro Orósio, que se articulam para matá-lo. Pela ordem: 1 – Jove ... Júpiter ... o Jovelino; 2 – dona Vininha ... Vênus ... o Veneriano; 3 – Nhô Hermes ... Mercúrio ... o Zé Azougue⁸; 4 – Nhá Selena ... Lua ... o João Lualino; 5 – Marciano ... Marte ... o Martinho; 6 – Apolinário ... Sol ... o Hélio Dias⁹ (ROSA, 2003, p. 86). O sétimo nome do fazendeiro, do planeta e do falso companheiro de Pedro Orósio são nomeados no conto em outro momento: 7 – Fazenda de seo Joca Saturnino (local da festa organizada pelos falsos companheiros para assassinar Pedro Orósio) ... Saturno ... Ivo Crônico (cronos, o tempo, saturno)¹⁰. São sete também os personagens que recebem e repassam o recado do Morro: Gorgulho, Qualhacôco, Joãozezim, Guégue, Nominatedmine, Coletor e Laudelim, o compositor. Como vão ser também sete os guerreiros, que na canção final de Laudelim, se articularam para matar o Rei. “Sete elos, 7, número simbólico, como simbólicos são os nomes das fazendas e fazendeiros percorridos pela comitiva. Cada um daqueles 7, involuntariamente, vai enriquecendo e completando o recado, enquanto que aparentemente o deturpam”, como vimos antes, no resumo da estória elaborado pelo próprio Rosa (Cfr. PUCCI *et alii*, 2019, p. 203). Números simbólicos na história dos homens, a matemática, vigente e reconhecida no mundo ocidental desde a comunidade do pré-socrático Pitágoras, na contemplação dos céus, das estrelas e da natureza, torna-se no início da era moderna, com Descartes, Bacon e outros pensadores, particularmente os empiristas, um dos instrumentos fundamentais

⁸ Na mitologia romana, Mercúrio (associado ao deus grego Hermes) é um mensageiro e deus da venda, lucro e comércio. Azougue = Mercúrio. [Química] Designação comum atribuída ao mercúrio, elemento químico.

⁹ Na mitologia grega, Hélio era a representação divina do Sol em todas as suas fases e latitudes, desde o nascer ao desaparecimento.

¹⁰ O autor omite a última, sétima correspondência: Cronos/Saturno, o Tempo que está por toda a parte – Ivo Crônico

na interpretação dos fenômenos da natureza e da sociedade e no desenvolvimento das ciências e das técnicas com base científica.

Outra técnica utilizada por Rosa na constituição/descrição de personagens de destaque no conto se estrutura em forma de uma constelação. No ensaio citado em que interpretamos o “Recado do Morro”, em diálogo com Adorno, analisamos a forma constelatória como o literato de Cordisburgo apresenta Pedro Orósio e Nomindômine (PUCCI *et alii*, 2019). Adorno utiliza-se dessa técnica em suas reflexões estético-filosóficas. É mais uma articulação que o conto apresenta entre o Belo natural e o Belo artístico. Vou citar, em forma de síntese, apenas a descrição do personagem Pedro Orósio, conforme consta no referido ensaio:

O personagem principal do Recado do Morro é construído por Guimarães Rosa através de um processo constelatório, em que inúmeras técnicas estéticas entram em ação para nomear dimensões específicas e constitutivas de sua pessoa e de sua personalidade: a linguagem adâmica, em que seu nome e alcunhas tendem a identificar-se com o que nomeiam; as descrições expressas pelo narrador, em diversos momentos do texto, que ressaltam aspectos relacionados a seu porte físico e corporal, a seu modo de viver, às terras de onde provêm; as manifestações da interioridade do personagem que oscila, nos voos de seu pensamento, entre o regressar às terras de origem ou permanecer no espaço geográfico e temporal em que se encontra no momento; as metáforas que colocam em destaque e admiração a força de seu complexo físico, mas também, e sobretudo, a força, a beleza e a nobreza de seu caráter. O conceito, a palavra, a admiração, a poesia, a música, a pintura, a escultura se harmonizam e se tensionam entre si na descrição e na constituição desse personagem, para o qual até o Morro envia um recado de urgência (PUCCI *et alii*, 2019, p. 204-206).

Podemos notar também no “Recado do Morro” a relação íntima do belo natural com o belo artístico como expressão da dor, do sofrimento e da dissonância. “Mas que seria a arte enquanto historiografia, pergunta Adorno, se ela se desembaraçasse da

memória do sofrimento acumulado?” (ADORNHO, 2011, p. 392). Por certo, um conto denso e significativo como o Recado do Morro – um constructo estético no limiar entre o belo natural e o belo artístico – não poderia deixar de lançar um olhar crítico e esperançoso sobre as contradições sociais que se espalhavam nos espaços rurais do sertão. O escritor Rosa, sem o saber, se inspirava no esteta Adorno: “... valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância” (ADORNHO, 2011, p. 391).

E, por último, destacamos a significativa observação de Adorno sobre a “obra de arte como irrupção da objetividade na consciência subjetiva” (2011, p. 368). Pedro Orósio, acompanhado de Ivo Crônico, antes de ir ao “arrasta-pé” com os falsos amigos, passara pelo hotel, para atender ao convite de seu amigo Laudelim. E todos ouviram, com emoção e curiosidade, a cantiga que Laudelim tinha composto, sobre o Rei e seus Guerreiros, que retratava, em forma de poesia e música, o recado do Morro, transmitido a ele pelo Coletor, na porta da Matriz. Laudelim estava como que transtornado: “Aquela estória era terrível!”. O Rei traído por seus sete guerreiros; ... sangue, uivos! “tudo em estrondo e estraçalho”. “Mas aí o Rei matava o derradeiro sétimo, e ele próprio morria”. E todos estavam emocionados (ROSA, p. 455-460). Pedro Orósio, mais o Ivo, partiram para o pagode e encontraram logo adiante os outros “companheiros” que os esperavam; seguiram a estrada. “Pedro Orósio regozijava de caminhar de noite, debaixo de lua. Entremente, ia cantando. ... aquela cantiga do Rei não saía do raso de sua ideia. Canta que canta, até o Ivo também, de falsete” (idem, p. 462). E Orósio só vai compreender a mensagem de vida e de morte quando a cantiga toma posse completamente de seu ser, quando ele, entusiasmado (em Theós, em Deus), na tensão entre o somático e o espiritual, a natureza e a razão, desvenda o mistério. E há outro detalhe importante a se destacar. No instante do plenilúnio do recado, quando sente na pele a atitude de traição dos sete falsos companheiros que se preparavam para matá-lo, nosso personagem-viajante é tomado de uma clarividência incisiva: a

revelação da cantiga “... parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo” (ROSA, 2006, p. 466). A experiência da arte, enquanto a irrupção, em sua consciência, da objetividade dos fatos anunciados, enquanto explosão de algo vivo que vem de dentro da obra, atinge com intensidade seu contemplador e lhe propicia o contato íntimo com o conteúdo de verdade que ela carrega em suas entranhas, transforma-se nele em força viva e em exuberância (Cfr. PUCCI *et alii*, 2015, p. 169). Avança sobre seus inimigos “...Toma cão!”. ... E, depois de vencê-los e desbaratá-los, se manda para onde há muito tempo desejava regressar; agora, porém, não apenas como um simples homem do campo, um enxadeiro, como um guia, e sim como alguém que atingiu sua maioridade, como alguém pronto para iniciar um outro estágio em sua vida.

A obra de arte, enquanto produto do homem e como forma espiritual, que, a partir de si mesma, está em contradição determinada com toda a natureza, porém, ao mesmo tempo, é mediada por ela, alude de certa forma à natureza, dá à natureza reprimida seu direito, de modo que, na verdade, a teoria do belo artístico, justamente em virtude desta relação dialética com a natureza, seria inseparável de uma teoria do belo natural.

Referências

ADORNO, T. **Teoria Estética**. 2ª ed. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

ADORNO, T. **Estética (1958/59)**. 1ª. ed. Trad. Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 6ª. edição, 1983, p. 165-196.

PUCCI, B.; CAVAGGIONI, G. B.; CAMPOS, L. F. A. de A. O Recado do Morro: a estória da experiência formativa de Pedro Orósio. **Comunicações** (UNIMEP), v. 26, 2019, p. 197-21.

ROSA, J. G. **Recado do Morro**. In: Corpo de Baile: edição comemorativa 50 Anos (1956-2006), Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, v. 2, p. 389-467, 2006.

III

“Os Retirantes” de Portinari, de 1944, e seu diálogo crítico com os atuais retirantes, em condições de vulnerabilidade, 2021 ¹

De suas mãos nasceram a cor e a poesia, o
drama e a esperança de nossa gente. Com seus
pinceis ele tocou fundo em nossa realidade
(Jorge Amado).

A arte autêntica conhece a expressão do
inexpressivo, o choro a que faltam as lágrimas
(Theodor Adorno).

Nos últimos 10 anos de pesquisa tenho analisado algumas obras de arte nacionais do século XX, particularmente contos de Guimarães Rosa, poesias de Drummond de Andrade, em diálogo com as reflexões estético-filosóficas de Theodor Adorno. Meu Projeto de Pesquisa Sênior, com apoio do CNPq, iniciado em 2016 e terminado em 2021, caminhou nessa direção. É nesse contexto acadêmico-científico pessoal e, sobretudo, no contexto do “estado de exceção” e de irracionalidade em que vivemos, que me proponho a analisar/interpretar “Os Retirantes” de Cândido Portinari (1903-1962), de 1944.

Theodor Adorno (1903-1969) na *Teoria Estética* nos assevera que “o momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras

¹ Este ensaio foi apresentado na mesa-redonda “A Estética e a Tradição dos Oprimidos em Tempos de neoliberalismo”, no XI Congresso Internacional de Teoria Crítica: *Estado de Exceção e racionalidade na Idade Média*, em outubro de 2018, na UNESP-Araraquara. O referido ensaio está no prelo como capítulo do livro *Teoria Crítica e o Colapso neoliberal: Política, Estética e Educação*, organizado por Ari Fernando Maia; Carlos Betlinski; e Robespierre de Oliveira; e será publicado pela Nankin Editorial, São Paulo, em 2021.

autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia, inconsciente de si mesma, da sua época”². “Os Retirantes” de Portinari, datado de 1944, expõe a história de uma família de sertanejos, que são obrigados a abandonar a região em que vivem e partem em busca de condições de sobrevivência.

Naquele momento histórico, era a seca das regiões nordestinas e o acesso como que impossível às terras férteis, dominadas pelos oligarcas do campo, que impunham aos trabalhadores rurais a fuga para lugares distantes, com a esperança de dias melhores. Dizem seus estudiosos que Portinari, infante na pequena Brodósqui do início do século XX, vira de perto os sofrimentos dos retirantes. Assim nos informa Nereide Rosa: Portinari “resgata imagens de sua infância: famílias pobres e desabrigadas que passavam por sua cidade”³. “Começavam a chegar as levas dos retirantes. Eram farrapos humanos. Tinham vindo de longe ... escoraçados, sempre escoraçados”, afirma Elza Ajzenberg⁴. “Portinari falava como os retirantes o impressionavam, principalmente na fase da grande seca de 1915, que matou milhares de pessoas e levou à fuga de muitas outras”, lê-se no site de *Cultura Genial*, Quadro Retirantes de Cândido Portinari.⁵

A seca, enquanto flagelo social cíclico, é um fenômeno climático trágico que assola o país desde suas origens e que vem se perpetuando sem que seja dada uma solução benfazeja à situação dos moradores do sertão do Nordeste. A região atingida por esse fenômeno natural, de clima tropical seco, abrange partes significativas dos estados do Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Pernambuco, Sergipe e Bahia. Nessa extensa área

² ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 277.

³ ROSA, *Cândido Portinari*, 1999, p. 20.

⁴ AJZENBERG, *Portinari: três momentos*, 2012, p. 23.

⁵ Disponível em: <https://www.culturagenial.com/quadro-retirantes-de-candido-portinari/>. Consulta: 13/09/2018.

do semiárido, atingida pelas intensas estiagens, se estabelece aquilo que se denominou “o polígono das secas”.⁶

O ciclo da seca de 1915, que trouxe reflexos até em Brodósqui e que marcou a infância de Portinari, se fez notório sobretudo no sertão do Ceará. “Fortaleza recebeu (...) um número quatro vezes maior que a população existente, provocando epidemias, crimes, assassinatos, suicídios, saques, e até mesmo antropofagia por causa da fome”⁷. Os sertanejos se amontoaram nas ruas da cidade, gerando mal-estar à elite urbana, justamente em um momento em que a capital do estado desenvolvia sua inserção na economia capitalista. O então governador do estado, Benjamin Liberato Barroso, pressionado pelos moradores, pôs em prática uma ideia inovadora: construiu um campo de concentração para abrigar os refugiados em um único lugar e retirá-los das ruas da cidade. As casas eram pequenas, construídas com placas de zinco e rentes umas as outras. Mas em pouco tempo o número de abrigados cresceu tanto, que o governo não teve condições de manter a alimentação e a higiene. “Os cadáveres empilhavam-se à espera de transporte, ao longo da linha de bonde que passava ao lado do campo” (*idem*, 2015).⁸

Portinari produziu cerca de 5 mil obras de arte, entre elas 4 com o título *Retirantes*, elaboradas em estilos diferentes: a primeira, de 1936, formada por mulheres que cuidam de suas crianças, sentadas na terra, em um ambiente seco; as figuras assumem formas roliças, no estilo do muralismo mexicano; predomina na tela a cor marrom; os rostos das mulheres e das crianças estão

⁶ O polígono das secas é constituído por 1.348 municípios.

⁷ CARAPINIMA, *Centenário da Seca de 1915 no Ceará*, 2015.

⁸ Em 1932, por ocasião de outra grande estiagem no Ceará, o governador Roberto Carneiro de Mendonça, com apoio de governantes, da elite econômica e coronelista, resgatou o projeto de 1915 e instalou campos de concentração nas cidades de Senador Pompeu, Ipu, Quixeramobim, Cariús, Crato e Fortaleza. Desta vez os campos foram cercados de arames farpados e vigiados por soldados. Registros oficiais contabilizam mais de 60 mil cearenses mortos nesses campos. É dessa época o termo indústria da seca: as oligarquias econômicas e políticas da região usavam em benefício próprio recursos do governo para combater os problemas da seca (*ibidem*).

voltados para baixo, sem perspectiva do amanhã; tudo inspira deserto, ausência de conforto, sofrimento. A segunda obra *Retirantes* é de 1944; sobre ela nos deteremos analiticamente, a seguir; a terceira *Retirantes* é de 1945; nela se esboça uma massa compacta de corpos, sem fisionomias precisas, que brotam do chão marrom-avermelhado e acentuam o aspecto dramático da cena. A quarta *Retirantes*, de 1958, estampa, em cores vermelha e amarela vibrantes, quatro retirantes, de tons azuis e negros; as mulheres, de pé, com os braços caídos, assistem, pesarosas, um homem que socorre, com água, seu semelhante, caído. As cores quentes expressam tristeza, desespero.

“A necessidade de dar voz ao sofrimento é condição de toda verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito; aquilo que ele experimenta como seu elemento mais subjetivo, sua expressão, é objetivamente mediado”.⁹ Os *Retirantes* de 1944 se constituem em uma série de três obras, autônomas e, ao mesmo tempo, complementares. A primeira recebe a denominação de *Retirantes* e será objeto específico de nossa análise; a segunda, se intitula *Criança Morta*; e a terceira, *Enterro na Rede*. Os *Retirantes*, nos diz Ajzenberg, exprimem as “formas e as cores do sofrimento” (2012, p. 21).

A pintura *Retirantes* de 1944 impressiona o observador pela apresentação deformada de seus figurantes, pela rudeza e hostilidade da natureza que os envolve por todos os lados, pela dolorosa expressão de dor e de desânimo dos seres ainda vivos que a compõem. São nove as pessoas que ocupam a cena: um casal, marido e mulher, cinco filhos/crianças, uma mocinha e um velho. Parece que a mãe, com barriga saliente, carrega em seu corpo mais uma criança, desejosa de vir ao mundo.

Os participantes da narrativa estão em ritmo de caminhada. A mãe, alta e magra, além de carregar duas crianças, uma no braço e possivelmente outra no ventre, segura, com dificuldade, uma trouxa média. A seu lado, o pai, com chapéu de palha na cabeça, uma pequena trouxa retida por um bastão, segura com a mão

⁹ ADORNO, *Dialética Negativa*, 2009, p. 24.

direita o filho pequeno que caminha a seu lado, com um enfeitado chapéu na cabeça. Pelo que tudo indica, as duas trouxas contêm todos os pertences da família em trânsito. À esquerda do pai, duas crianças, uma menina e um menino, se re-encostam nele, enquanto caminham. O menino, à frente, com barriga avantajada e à mostra, denota sofrer de doença provocada por vermes, certamente provenientes das águas de açudes não tratadas



Cândido Portinari, *Retirantes*, 1944

Técnica: Óleo sobre tela – MASP. 00324

Dimensões: 190x180x2.5 cm

Aquisição/Doação Assis Chateaubriand, 1948

Na parte esquerda do quadro, uma garota, com rosto assombrado e ossos expostos em suas tortuosas pernas, carrega no colo uma criança, grande mas raquítica, cujo corpo gera a impressão de ser feito apenas de ossos. E, atrás da garota, a figura de um ancião, com rugas cobrindo-lhe o rosto e o corpo todo; torso nu, cabelos e barbas brancas, ao vento, segurando um longo cajado. A família toda está descalça, pés sofridos e castigados pelo caminhar contínuo na terra seca e rude. A condição dos peregrinos é de miseráveis e famintos que, castigados pela natureza e sem apoio da *pólis*, caminham em direção a lugar nenhum.

O conjunto de nove pessoas que recorta essa paisagem sombria vacila entre o cotidiano e o onírico. É real e tangível a presença dessas pessoas, ao mesmo tempo em que o sofrimento delas revelado é tão terrível que mais se assemelha a um pesadelo. Elas encaram o espectador logo no primeiro plano, erguidas do árido chão como troncos de árvores secas (AJZENBERG, 2012, p. 31)

De fato, os três personagens adultos encaram severamente os seus observadores, como que exigindo deles um posicionamento. A cena, em suas nuances, questiona a situação social de um número significativo de trabalhadores rurais que clamavam por uma atuação política justa e solidária. Ao mesmo tempo, todos retratam a fisionomia da desesperança, se sentem abandonados à própria sorte; e o fato de os personagens se postarem frente a frente a seus observadores, impede-os de saber o que vem pela frente, a distância para onde caminham; mas isso parece-nos insignificante, pois tudo indica que se dirigem para lugar algum; carregam consigo a marca de uma vida cada vez mais dolorosa e em fase de ocaso.

A natureza se faz determinante na tela; um clima semiárido revestido de paisagem desértica, permeada de pedras e restos de ossos, dificultando ainda mais o duro caminhar dos pedestres, empurrando-os sempre prá frente, sem saber o destino. O ambiente é monótono e desolado: não há árvores, nem vegetação por onde passam e muito menos resquícios de água. Atrás deles o contorno de

uma montanha, já ultrapassada por eles, também ela árida, sem vida e a sensação de um longo caminho. O céu se mostra escuro e esvoaçado por aves negras, agourentas, talvez urubus, que espreitam os maltrapilhos caminantes, com expectativas de alguma recompensa próxima. Ainda no céu, à direita da tela, a imagem da lua cheia que ainda não desapareceu completamente à luz do dia. Vê-se ao solo, à esquerda, um grupo de aves negras atacando alguma prenda. “Os tons sombrios, que descem do céu, passam pelos personagens, perdendo cores, como a vida, até o chão, aumentando a dramaticidade da cena” (AJZENBERG, 2012, p. 32).

A segunda pintura da série *Retirantes* de 1944 é a *Criança Morta*. Na tela a mãe esconde o rosto para ocultar a dor profunda e apresenta aos observadores a criança morta, já em forma de esqueleto. Das duas mulheres, bem como da juvenzinha que a acompanham, jorram de suas faces uma chuva incontida de lágrimas. O menino, envelhecido pela miséria, manifesta sua dor de forma contida e profunda. O céu se faz plúmbeo e atemorizante; o chão, em tom avermelhado, é seco e sem vida. O quadro é mó dico em sua composição: seis personagens de tons pálidos e semblantes plangentes; dois objetos complementares: uma cabaça isolada e o caixote onde a mãe se debruça. “É uma verdadeira *Pietà* a mulher com a criança nos braços” afirma Ajzenberg (2012, p. 34). É o sofrimento da separação final tomado em sua dimensão incomensurável. “A expressão da arte comporta-se mimeticamente, da mesma maneira que a expressão dos vivos é a da dor (ADORNO, 2011, p. 173).



Cândido Portinari, *Criança Morta*, 1944

Técnica: Óleo sobre tela – MASP. 00326

Dimensões: 182x190x3.5 cm

Aquisição/Doação Assis Chateaubriand, 1948

A terceira pintura da série *Retirantes*, de 1944, é o *Enterro na Rede*. “Quantos mortos vi passar! Vejo ainda/ os enterros dobrando a praça. Homens silenciosos/ E escuros, vindos das fazendas distantes”.¹⁰ Nesse quadro o autor se utiliza das formas monumentais presentes na fase muralista. Predomina na tela uma estrutura geométrica, que se movimenta em forma de triângulos: na rede utilizada pelos retirantes para transportar seus mortos; na postura da mulher que, de joelhos e de costas para os contempladores, ergue os braços gritando

¹⁰ PORTINARI, *Poemas*, 1964, p. 61.

de dor; nos passos dos dois homens que, de punhos fechados e olhares raivosos, carregam o morto a seu destino. Eles “não mais lamentam apenas a morte, mas mostram a maneira indigna de morrer dos que foram impiedosamente lançados no esquecimento” (AJZENBERG, 2012, p. 37).



Cândido Portinari, *Enterro na Rede*, 1944

Técnica: Óleo sobre tela – MASP. 00325

Dimensões: 180.5x220.7x2.5 cm

Aquisição/Doação Assis Chateaubriand, 1948

Na frente do primeiro carregador da rede, há uma outra mulher, de joelhos, que expressa silenciosamente sua dor. Os pés descalços dos personagens são rudes e castigados pelo longo andar no duro chão da injusta realidade. “Além dos traços negros que desenham as formas

como suportes de vitrais, os tons são pálidos, acinzentados – o verde, o azul, o sépia rosado” (AJZENBERG, 2012, p. 38).

Adorno, em dois momentos na *Teoria Estética* (2011) e anteriormente nas *Minima Moralia* (1992), tinha afirmado que “uma obra de arte é a inimiga mortal da outra. ... só se comunicam entre si antiteticamente”¹¹. Poder-se-ia afirmar que as três obras que constituem a série *Retirantes*, de 1944, de fato se contrapõem em suas especificidades, se negam mutuamente em suas individualidades, mas, ao mesmo tempo, se complementam na apresentação dos detalhes trágicos dessa triste realidade. Há uma tensão construtiva entre elas. A morte de uma criança e, conseqüentemente seu enterro, já se faziam anunciar na primeira pintura. Na difícil e trágica caminhada da família de retirantes, as crianças fragilizadas pelo cansaço da longa jornada e, sobretudo, desnutridas pela parca alimentação, se tornaram conseqüentemente as vítimas mais suscetíveis de serem acometidas por doenças. A mesma dor e sofrimento que se mostram pungentes nas faces dos peregrinos da primeira pintura, se tornaram mais profundos e gritantes na mãe que recolhe em seus braços o filho morto; na mãe que acompanha desesperada sua ida para sempre. As pinturas da série *Retirantes* são verdadeiramente as “formas e as cores do sofrimento”!

As técnicas de deformar as figuras e o ambiente que as circunda, de exagerar as formas para que a atenção do contemplador se concentre na tragédia social dos retirantes e acompanhe, com compaixão e ira, a miséria, o abandono, a destruição dos corpos e a morte desses personagens mutilados, foram assimiladas por Portinari em seu contato direto com pintores e artistas europeus, por ocasião de seu estágio de cerca de três anos na França. Há um diálogo intenso de Portinari com os expressionistas, particularmente com Picasso

¹¹ ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 62; 319. Ver também ADORNO, T. *Minima moralia: Reflexões a partir da vida danificada*, 1982, p. 64.

“Retratar a miséria, de uma forma tão crua, é um modo de se posicionar contra ela”¹². As cenas, em suas nuances, questionam a situação social de um número significativo de trabalhadores rurais que, naquele momento, clamavam por uma atuação política justa. Tal realidade expressiva nos coloca a questão: O *Retirantes* de Portinari traz em sua imanência uma história real das famílias do sertão do Nordeste no final da primeira metade do século XX; interroga radicalmente a situação social dos trabalhadores rurais daquela região e há muito tempo exige uma solução dos problemas nele ressaltados, como argutamente argumenta Elza Ajzenberg:

Os retirantes nada são senão o homem dizimado pela própria situação social, que não pode sobreviver na sua região ressequida, nem ser assimilado por outra “melhor” atendida. A situação de “despejado” do nordestino surge na tela do artista como um grito bem alto de protesto, contra uma situação histórico-social e por uma condição humana mais digna (2012, p. 47).

A obra de arte assume uma forma de práxis política. Oriunda de uma realidade social problemática, ela, ao se constituir como um ser vivo, se posiciona criticamente contra essa mesma sociedade da qual foi gerada e, simultaneamente, nutre a possibilidade de sua transformação em uma realidade mais humana e solidária. Assim considerava Theodor Adorno: “Mas o fato de as obras de arte existirem mostra que o não-ente poderia existir. A realidade das obras de arte dá testemunho da possibilidade do possível. A meta da nostalgia contida nas obras de arte - a realidade do que não é - transforma-se para ela em lembrança” (2011, p. 204); acrescento eu, “transforma-se para ela em imperativo”. Complemento as considerações do frankfurtiano com as reflexões filosófico-estéticas de Ajzenberg:

¹² Cultura Genial, Quadro Retirantes de Candido Portinari. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/quadro-retirantes-de-candido-portinari/> Acesso: 14/09/2018.

Devido à autenticidade do sentimento que o inspira, surge uma arte severa, de desenhos que cortam e cores que representam a intimidade da dor, porque Portinari não está preocupado em comentar a parte da realidade que agrada aos olhos, mas a que provoca um protesto motivado pelas injustiças sociais de seu tempo. ... Portinari procura não simplesmente imitar o visível, mas criar o visível, porque ouve a linguagem das coisas ..." (2012, p. 33).

Por sua vez, chamar esses personagens de retirantes é um eufemismo. Retirante seria aquele indivíduo que, por decisão autônoma, resolve sair de um lugar e se dirigir a outro. Não é o que acontece com os sertanejos motivados pelos deletérios efeitos das agruras da seca. Eles humanamente são obrigados a abandonar suas moradias, seus lugares de origem, para tentarem sobreviver em outros locais menos adversos, por mais longe que sejam. Portinari mesmo julgava mais correto denominá-los "despejados"¹³, pois esse termo se coadunava com pertinência à situação desses indivíduos. Foram "despejados" pela natureza, que os expulsou violentamente de suas terras; foram "despejados" pelos poderes políticos constituídos da primeira metade do século XX, que não desenvolveram condições efetivas de os mesmos permanecerem em seus *habitats*; e continuam sendo "despejados" pela política atual que até hoje não se empenhou seriamente na construção de meios e técnicas para superar as intempéries da natureza do semiárido e transformá-la em um ambiente natural benfazejo ao homem do campo.

* * * * *

As obras são vivas enquanto falam de uma maneira que é recusada aos objetos naturais e aos sujeitos que as produzem. Falam em virtude da comunicação nelas de todo o particular. Entram assim em contraste com a dispersão do simples ente. Mas precisamente enquanto artefatos, produtos do trabalho social, comunicam

¹³ Cfr. Nota de Rodapé 13 de AJZENBERG, 2012, p. 23.

igualmente com a empiria, que renegam, e da qual tiram o seu conteúdo (ADORNO, 2011, p. 17).

É possível continuar o diálogo desse expressivo quadro com a realidade dos moradores atuais das grandes cidades brasileiras em condições de reiterada vulnerabilidade, agravada por incessantes/desconcertantes deslocamentos, como o caso dos migrantes, dos moradores de rua, dos entulhados na cracolândia? Em outras palavras, “Os Retirantes” de Portinari continua sendo uma obra de arte viva, cerca de setenta anos após sua entrada no mundo dos homens? Notemos que no conceito de migrante/retirante está sempre gravado o estigma do deslocado, do fora do lugar, do estranho, do estrangeiro, por mais que ele se integre no local em que veio parar. As teses *Sobre o Conceito de História* de Walter Benjamin dos anos 1940, tempos de “Os Retirantes”, nos ensinam que, na tradição dos oprimidos, “o estado de exceção em que vivemos é na verdade a regra geral”. A *Dialética Negativa* de Theodor Adorno, de 1966, questiona a ideologia dos habitantes de um lugar em relação ao que vem de fora: “A categoria da raiz, a categoria da própria origem, está associada com a dominação, é uma confirmação daquilo que passa por primeiro porque estava aí em primeiro lugar; a categoria do autóctone em face do imigrado, daquele que é sedentário em face do móvel” (2009, p. 135). Em que perspectivas “Os Retirantes” de 1944 dialogam criticamente com os migrantes/retirantes do início do século XXI?

Cenários (ou Panoramas) de *Retirantes* na/da Contemporaneidade

Cenário n. 1 – *A seca do Nordeste continua a fazer suas vítimas.* Destaco duas reportagens de 2018, sobre esse cenário: a primeira, “Caravana Semiárido Contra a Fome denuncia a iminência da volta do Brasil ao Mapa da Fome”. Trata-se de uma iniciativa de organizações do Semiárido, que percorreu mais de 2.906 quilômetros, do sertão de Pernambuco até Brasília, entre julho e agosto desse ano, para alertar a sociedade brasileira sobre os riscos

de o país retornar ao Mapa da Fome. Na entrevista com Cícero Felix, do Núcleo Diretivo do Fórum do Território do Sertão do São Francisco, detectamos sombrias informações que constituem este primeiro cenário¹⁴:

- a fome voltou ao país porque o governo brasileiro retirou as populações mais pobres do orçamento público estatal, com o corte de programas sociais, com a PEC que congela os investimentos em saúde e educação, com a redução de recursos para programas estratégicos, como o Programa de Aquisição de Alimentos, o Programa Nacional de Alimentação Escolar, o Programa Água para Todos, o Programa Luz para Todos, o Minha Casa Minha Vida;

- De 2014 a 2016, o número de pessoas em extrema pobreza no Brasil saltou de 5.162 milhões para cerca de 10 milhões. Com a política de cortes, chegamos à expressiva exclusão de 1,1 milhão de famílias do Programa Bolsa Família, cerca de 4,3 milhões de pessoas, em sua maioria crianças. O número de desempregados vem aumentando indefinidamente. A política de cortes também diminuiu as possibilidades de as crianças mais pobres terem alimento na escola.¹⁵

A 2ª. Reportagem, com o título *Alerta Vermelho*, complementa as informações anteriores: “Inédito aumento da mortalidade infantil no Brasil expõe um país vergado pela crise, enredado em doenças do passado e sob risco de apagar avanços históricos”:¹⁶

- A taxa de mortalidade infantil, que descreve a tragédia das crianças que morrem antes de completar 1 ano, que só caía desde

¹⁴ Os dados são extraídos do Relatório Luz, elaborado por 20 organizações da sociedade civil.

¹⁵ Cf. Reportagem de Ricardo Machado. Entrevista especial com Cícero Felix. In: IHU On-Line/Carta Maior. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Movimentos-Sociais/Caravana-Semiarido-Contra-a-Fome-denuncia-a-iminencia-da-volta-do-Brasil-ao-Mapa-da-Fome/2/41019>. Acesso: 13/09/2018.

¹⁶ Reportagem de Monica Weinberg, Luisa Bustamante e Jana Sampaio. *Revista Veja*, 20 de julho de 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/revista-veja/alerta-vermelho/>. Acesso: 13 de setembro de 2018.

que começou a ser medida ano a ano (1990), em 2016 subiu 5%, passou de 13,3 para 14 em cada 1 000 nascidos vivos.

- Os dados são reflexo da piora na condição de vida das pessoas, causada pela crise econômica, a falta de emprego e a retração nos investimentos em políticas sociais”, diz a diretora do Departamento de Vigilância de Doenças do Ministério da Saúde.

- Aquiraz¹⁷, no Ceará, é o município com a mais alta taxa de mortalidade infantil do país; 24,9 para cada 1 000 nascidos. Em 2015, só 36% dos 80.000 moradores tinha esgoto sanitário (a média nacional é 52%) e 32% água potável (a média chega a 97%).

- A taxa de desnutrição crônica no Brasil no ano passado, segundo a Fundação Abrinq, foi de 13,1% entre crianças de até 5 anos, um aumento em relação aos 12,6% de 2016. “Desnutrição e mortalidade infantil andam de mãos dadas, porque a criança malnutrida é mais vulnerável”. Adultos desnutridos também afetam o desenvolvimento dos filhos.

- A saúde pública perdeu 24 000 leitos de internação entre 2010 e 2015. Milhares de pessoas saíram dos planos particulares e estão usando a saúde pública. O Programa Saúde da Família, que faz atendimento de base, perdeu 1,5 bilhão de reais entre 2015 e 2016. A verba do Rede Cegonha, que orienta as gestantes, encolheu 18%.

- As causas diretas da morte de crianças no Brasil são conhecidas e, em sua maioria, evitáveis. Uma das mais vergonhosas é a diarreia; o número de óbitos em razão de complicações decorrentes dessa doença aumentou 12%. A diarreia bem como as enfermidades parasitárias estão ligadas à falta de condições básicas de higiene.

Cenário n. 2 – *Os índios e os moradores do campo expulsos pelo agronegócio.* Este cenário será construído a partir de dois documentos:

1). *Do latifúndio ao agronegócio: a concentração de terras no Brasil.* Entrevista de Inácio Werner, coordenador do projeto Rede de

¹⁷ Aquiraz, no Ceará, mesmo estando à beira-mar, faz parte do polígono da seca.

intervenção social do Centro Burnier Fé e Justiça, com sede em Cuiabá, para *IHU On-Line*, em 2015:¹⁸

- O latifúndio se renovou e hoje gerencia um moderno sistema chamado agronegócio, que controla as terras e a produção. Já no censo agropecuário de 2006, 3,35% dos estabelecimentos, todos acima de 2.500 hectares, detinha 61,57% das terras no Estado de Mato Grosso. Na outra ponta, 68,55% dos estabelecimentos, todos até 100 hectares, somente ficavam com 5,53% das terras.

- Segundo a Comissão Pastoral da Terra – CPT, nos últimos 25 anos, 115 pessoas foram assassinadas em função dos conflitos do campo em Mato Grosso, e apenas três casos foram julgados. Segundo Werner, a Justiça em nosso país não condena quem tem dinheiro e influência política. Com intermináveis recursos e manobras judiciais, os processos nunca vão a julgamento.

- O desafio é criar uma rede forte em momento de fragilização dos movimentos sociais em que a luta pela sobrevivência de cada organização está ameaçada. Trabalhamos em várias frentes de luta, em parceria com algumas instituições, como a Comissão Pastoral da Terra, o Centro Pastoral para Migrantes, o Conselho Indigenista Missionário, as Comunidades Eclesiais de Base, a Operação Amazônia Nativa, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, a Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional, o Sindicato dos Profissionais da Educação, o Instituto Centro de Vida, além de setores organizados na Universidade Federal de Mato Grosso.

2). *Amazônia: o poder dos piratas do agronegócio*. Reportagem de Najar Tubino, em diálogo com o pesquisador João Carlos de Souza Meirelles Filho, para o Museu Emílio Goeldi, Pará, em 2015:

- Oficialmente são chamados de madeireiros, mas como qualquer estatística registra que entre 50 e 80% da madeira que sai da região é ilegal, portanto, são saqueadores. Invadem área pública,

¹⁸ Disponível em: <http://www.mst.org.br/2015/07/31/do-latifundio-ao-agronegocio-a-concentracao-de-terras-no-brasil.html>. Acesso: 13/09/2018.

terra indígena ou assentamento, não dão a mínima para o aparato legal, que é totalmente frágil nesses confins, e aplicam o seu poder.

- Como procedem: os saqueadores, primeiro vendem a madeira, mas o que eles querem é a terra, que depois será convertida em pastagem ou em campo de soja. Para Meirelles Filho, até 2030, considerando a expansão média de 1,7% na pecuária nacional, a Amazônia terá mais de 103 milhões de bois.

- Duas ações movem os piratas do agronegócio: o capital fácil de obter com terras públicas invadidas e madeira comercializada e a impunidade, porque eles sabem que a rede de apoio é poderosa. Contam com uma bancada no Congresso Nacional e também com apoio de funcionários públicos federais e estaduais, como no caso da Secretaria de Meio Ambiente e Sustentabilidade – SEMA – do Pará e também do IBAMA; os dois órgãos tiveram funcionários presos na Operação Madeira Limpa.

- Em 2013, a União Europeia comprou US\$148 milhões de dólares em madeira amazônica, diversificada em vários tipos de produtos. No final de 2014, o Greenpeace rastreou os caminhões de toras que saem do oeste paraense, nos municípios de Santarém, Uruará e Placas, com o equipamento de GPS. A madeira ilegal passou por 22 serrarias e depois seguiu embarcada em navios que foram para Estados Unidos, França, Alemanha, Coreia do Sul, entre outros, junto com produtos legalizados.

Cenário no. 3 – *A situação de vulnerabilidade dos imigrantes no Brasil.* Não vou analisar neste cenário a situação dos moradores do campo, não só do Nordeste, que são expulsos de suas terras e obrigados a migrarem com suas famílias para tentarem sobreviver em outras paragens. Quero apenas enfatizar a terrível situação dos venezuelanos forçados a deixarem seu país e procurarem asilo em países vizinhos, inclusive no Brasil. ¹⁹

¹⁹ Para montar este cenário, me servi dos seguintes links: “ONU diz que crise migratória na Venezuela já está quase no nível de fluxo de refugiados no Mediterrâneo”. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-45307311>; “Uma semana depois, ataques em Pacaraima dividem venezuelanos e

- A agência de migração da ONU alertou que a Venezuela está caminhando para o mesmo "momento de crise" de refugiados visto nos últimos anos no Mediterrâneo. No caso da Venezuela, problemas como inflação nas alturas, escassez de alimentos, remédios e produtos básicos têm sido os principais móveis à fuga em massa. Por outro lado, essa situação de fuga em massa para países vizinhos os tem levado a levantarem barreiras e/ou endurecerem as regras de entrada em seus territórios.

- Segundo a Organização Internacional para Migrações (OIM) - Agência da ONU -, o Brasil recebeu apenas 2% dos 2,3 milhões de venezuelanos que deixaram o país fugindo da crise, a partir de 2015. Relatório de julho de 2018 aponta que cerca de 50 mil pessoas se fixaram no Brasil, vindas da Venezuela até abril de 2018. O número leva em conta pedidos de asilo e residência;

- Por ser a cidade de mais fácil acesso, Pacaraima (RR) concentra a maior parte dos que cruzam a linha entre Venezuela e Brasil. Ao longo dos últimos meses, a tensão entre moradores de Pacaraima, de 10 mil habitantes – uma das cidades mais pobres do país – e migrantes venezuelanos cresceu rapidamente. Cerca de 500 venezuelanos chegam a cada dia à cidade brasileira;

- De acordo com o governo de Roraima, cerca de 1.500 pessoas vinham vivendo nas ruas de Pacaraima. A maioria em situação de extrema pobreza (os venezuelanos com algum dinheiro costumam seguir para outras cidades ou países). O aumento da população de imigrantes trouxe mudanças profundas para a cidade e tensões. "Eles ficavam no meio das praças, nos ambientes em que a família da gente queria brincar, passear, e ninguém podia. Por quê? Fluxo de venezuelano. Morar em alojamento é uma coisa, na calçada é outra", argumenta um dono de loja da cidade.

- Segundo a força-tarefa que reúne autoridades brasileiras na região, na noite de sexta-feira, 17 de agosto de 201, um comerciante da cidade foi assaltado e atingido com um golpe na cabeça por

moradores". Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-45305847>. Acesso: 14/09/ 2018.

imigrantes venezuelanos, o que motivou, no dia seguinte, protestos violentos na cidade; brasileiros agrediram e incendiaram acampamentos de refugiados. Grupos de homens carregando pedras e paus queimaram tendas, mochilas e artigos pertencentes a venezuelanos. Cerca de 1,2 mil imigrantes fugiram para o outro lado da fronteira.

- Vídeos dos acontecimentos de 18 de agosto mostram moradores empilhando os pertences dos imigrantes nas ruas e jogando combustível sobre os acampamentos precários onde viviam, ateando fogo a tudo em seguida. Alguns carregavam paus e pedras. Sob gritos e aplausos da população, mais de mil imigrantes foram forçados a cruzar a fronteira de volta para seu país.

- Oscar Rojas, de 33 anos, que chegou a Pacaraima há mais de um ano, morava com outros venezuelanos em um box do mercado produtor da cidade. Assim como seus companheiros, teve todas as suas coisas queimadas - roupas, dinheiro, os telefones da família e os dados bancários da mãe, para quem enviava dinheiro sempre que podia na Venezuela.

* * * * *

Olhar atentamente “Os Retirantes”, de Portinari, suas linhas, suas cores e dores; entregar-se sem reservas aos movimentos de sua interioridade; tensioná-lo com a trágica situação existencial dos novos migrantes contemporâneos – dos novos “despejados” –, significa reconhecer que aquela obra de arte continua viva e até se faz mais intensa ainda, em tempos neoliberais, na crítica ao estado de exceção em que vivemos no mundo, na América Latina, em nosso país, em nossa cidade. Aqueles caminhantes para lugar nenhum, deformados pela rudeza da vida, hostilizados pelas agruras da natureza, agoniados pela dolorosa expressão de dor que ainda os mantêm vivos, refazem suas experiências de deslocados, na situação de empobrecimento e de miséria que atinge, no momento, parte significativa da população do campo e das periferias das grandes cidades. Aquela rude família em trânsito,

expulsa de suas terras pela fome e pela falta d'água, se encarna nos índios e nos pequenos produtores expulsos das florestas e do campo pelo agronegócio, cujos proprietários, como autênticos salteadores, com apoio dos poderes constituídos e de artifícios jurídicos, derrubam as matas, vendem as madeiras, criam pastagens, ampliam as cabeças de gados e se apresentam, pela *mídia*, como os grandes produtores rurais da atualidade. Aquele agrupamento de três adultos, uma moça e cinco crianças, aturdidas pela longa caminhada por lugares ásperos e secos, sem trabalho e sem recursos, na busca de um paradeiro que lhe dê condições de trabalho, de moradia, de vida, se deixa transmutar nos infindáveis agrupamentos de venezuelanos, que, igualmente, por questões de sobrevivência, são obrigados a deixarem seu país, sua cultura, seus parentes e irem em busca de um nova possibilidade de vida, num país com língua e costumes diferentes, na perspectiva de outras realizações. E “Os Retirantes” poderiam ainda dialogar criticamente com outros cenários contemporâneos, em que são despejados os estranhos, os fora de lugar, como, por exemplo, os moradores de ruas das grandes cidades, os fugitivos da África e do Oriente Médio, que arriscam a vida na tentativa de chegar à Europa pelo Mar Mediterrâneo ou atravessando o deserto do Saara.

O momento corporal anuncia ao conhecimento que o sofrimento não deve ser, que ele deve mudar. “A dor diz: pereça”. Por isso, o especificamente materialista converge com aquilo que é crítico, com a práxis socialmente transformadora. A supressão do sofrimento ou a sua atenuação ... não depende do indivíduo singular, mas apenas da espécie à qual ele ainda pertence mesmo lá onde se liberta dela subjetivamente e é impelido objetivamente para a solidão absoluta de um objeto indefeso. Todas as atividades da espécie remetem à sua perpetuação física, por mais que os homens o desconheçam, se automatizem organizacionalmente e não continuem a se ocupar com isso senão de modo ocasional.²⁰

²⁰ ADORNO, *Dialética Negativa*, 2009, p. 173.

Referências

ADORNO, T. W. **Mínima Moralía**: Reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ADORNO, T. W. **Dialética Negativa**. Trad. de Marco Antonio Casanova. São Paulo: EDUNESP, 2009.

ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. 2ª ed. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

AJZENBERG, E. **PORTINARI**: três momentos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

BENJAMIN, W. **Sobre o conceito de História**. Obras Escolhidas Volume I. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 6ª. Edição, 1993.

CARAPINIMA, J. Centenário da Seca de 1915 no Ceará. In **Inverta**. Ano XXIII, n. 478 (2015).

ROSA, N. S. S. **Cândido Portinari**. Coleção mestres das artes no Brasil. São Paulo: Editora Moderna, 1999.

IV

Filosofia Negativa e Arte: Instrumentos e Roupagens para se pensar a Educação ¹

Como proteger-me das feridas
Que rasga em mim o acontecimento,
qualquer acontecimento
que lembra a Terra e sua púrpura
demente?

...

Ninguém responde, a vida é pétrea.
(Carlos Drummond de Andrade, *Farwell*)

Quando se fala em dialética negativa, filosofia negativa, os apressados em referendar o existente logo pensam consigo mesmos: lá vêm os pessimistas, os descrentes deste mundo, os construtores de becos-sem-saídas. E, muitas vezes têm eles razões de sobra para pensarem assim. Quando se fala em arte, estética, os amantes das coisas práticas e das utilidades conversam com seus botões: – “Esses caras são românticos, sonhadores, fabricantes de aparências ilusórias”. E eles também não deixam de ter suas mil razões para se expressarem assim. É concordando com esses diagnósticos que pretendo, neste breve ensaio, me contrapor a eles alinhavando algumas anotações de como a dialética negativa, auxiliada pela estética, pode ajudar a reflexão educacional a ser mais rigorosa, objetiva e crítica. Tomarei como base de minha argumentação aforismos do livro de Theodor Adorno *Dialética negativa* ², que nosso

¹ Este ensaio foi publicado na *Revista Comunicações*, da UNIMEP, Ano 7, Número I, junho/2000, p.34-39.

² ADORNO, T. W. *Dialéctica negativa*, versión castellana de José Maria Ripalda, Madrid, Taurus, 1975. As citações seguintes deste livro serão feitas no interior do próprio texto, com as iniciais e a página respectiva.

Grupo de Estudos e Pesquisa “Teoria Crítica e Educação”, se servindo da tradução dos originais feita por Newton Ramos de Oliveira, leu, discutiu, mas não todo ele, nas quartas-feiras dos anos 1998 e 1999.³

Como a dialética negativa pode ajudar a autorreflexão educacional? Quero destacar apenas alguns *insights* adornianos:

1). “A tensão entre o conceito e o real na educação”. A concepção idealista de mundo, mesmo a histórico-hegeliana, sempre deu ênfase aos “conceitos superiores” de ser, essência, universalidade, totalidade e, com sua pureza, não levou em consideração devida as determinações ônticas, sensíveis, terrenas do existente. O processo educacional, reduzido pela ideologia idealista a um quefazer imediato, a algo vinculado ao ente (não ao ser), aos fenômenos, é tratado como secundário, derivado, auxiliar. A educação não tem status epistemológico, afinal ela é o reino das mudanças interiores, mesmo que geradas por influências exteriores. No entanto, Adorno nos faz lembrar que “quem dá origem à dialética (portanto, à reflexão histórico-crítica, BP) é a própria realidade e não o impulso organizador do pensamento” (DN: 148). Qualquer reflexão sobre a educação apresentará um resultado minguido e distorcido se dela se subtrair as determinações do empírico, do factual. Por outro lado, ir aos dados educacionais não significa aceita-los como eles se apresentam diretamente à consciência. O dado, em sua forma pobre e cega, não é objetividade, e sim abstração, aparência. A mediação incisiva que produz a passagem da mera subjetividade para a dimensão objetiva é a negatividade. Não se trata, pois, nem de se expressar uma alergia ao existente e nem uma mera aceitação do mesmo. Trata-se sim “de se lançar a fundo perdido nos objetos”, persegui-los em sua complexidade. E isso, diz Adorno, gera vertigem. Mas a vertigem é o índice da verdade (Cfr. DN: 40). O jagunço Riobaldo,

³ A tradução oficial do livro *Dialética Negativa* se deu apenas em 2009. Ei-la: ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Revisão técnica Eduardo Soares Neves Silva, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

de Guimarães Rosa, também matutava por essas veredas: “Tem horas que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas e as coisas, não são de verdade!”.⁴

2). “A troca, que domina a sociedade e a educação, visa amoldar tudo o que é heterogêneo”. A troca, princípio supremo que norteia e garante a manutenção e o espantoso desenvolvimento da sociedade capitalista, traduz no dia a dia das pessoas a magia histórica de transformar em idênticos, comensuráveis, “seres e atos únicos” que não são idênticos. Portanto, a troca que, enquanto ideia originária, contém em sua constituição a capacidade de os indivíduos estabelecerem entre si relações sociais, culturais, fraternais, afirmando os valores universais da *pólis*, se transforma nas sociedades de classes, particularmente em nossa, em um instrumento fundamental de dominação, de exploração. “A troca de equivalentes, – diz Adorno – desde tempos antigos, é só outro nome para a troca do desigual, para a apropriação da mais valia” (DN: 150). Transforma-se também em um violento ato de nivelção, porque tentar roubar dos sujeitos e dos objetos sua especificidade, sua individualidade. A troca, enquanto princípio de equivalência, não se manifesta apenas nas transações comerciais explícitas. Ela permeia todas as teias sociais, culturais, pessoais, inclusive as mais íntimas, do homem na sociedade. Invade e macula o processo de formação, de educação que se estabelece no interior da comunidade, na família, na igreja, no bairro, no clube, particularmente na escola. Em todas essas dimensões formativas, lá está presente o mercado, a homogeneização, a deformação. Mas há ainda um outro aspecto que Adorno nos mostra: O sistema capitalista tenta, através do princípio de troca, criar homens e objetos à sua imagem e semelhança, ou seja, adequá-los à realidade opressiva, submetê-los aos objetivos da dominação, desfigurando, pois, a história pessoal desses sujeitos e objetos. Se a educação

⁴ ROSA, J. G. Grande Sertão: veredas. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S/A, 1984, 19ª. Edição, p. 66.

possui o duplo caráter de ser ao mesmo tempo adaptação (integração da pessoa no contexto natural, cultural, histórico de seu momento) e autonomia (capacidade de a pessoa confrontar criticamente esse mesmo contexto), a prevalência do princípio da troca visa absolutizar o momento da adaptação, da integração na realidade opressiva. Um dos eixos fundamentais, pois, da educação negativa contemporânea deveria ser o de enfatizar, mesmo contra corrente, o imprescindível caráter da autonomia, do falar com a própria boca, da emancipação do sujeito.

3). “As ideias são signos negativos, apontam para o que ainda não é, (...) a utopia”. Uma das características da dialética negativa é questionar a identificação que Hegel estabelece entre o ideal e o real, tendo ciência da inadequação entre esses dois momentos e, ao mesmo tempo, perseguindo incansavelmente a superação dessa inadequação. As ideias, essas grandes constelações teóricas do ser humano, criadas através de seus empreendimentos teóricos históricos, se apresentam como indicadores críticos da realidade opressiva e anúncio de uma outra realidade que não a que foi estabelecida pela dominação. É por isso que Adorno afirma: “As ideias vivem nos interstícios entre o que as coisas pretendem ser e o que são” (DN: 153). No aforismo “Autorreflexão do pensamento” traz ele um exemplo significativo para ilustrar sua afirmativa: o juízo de que alguém é um homem livre se relaciona de maneira enfática à ideia de liberdade. Mas esta ideia é mais do que o predicado desse alguém, que é um homem livre, deste ser que por determinações históricas é mais do que o conceito de sua liberdade. O conceito não apenas diz que se pode aplica-lo a todos os homens singulares definidos como livres; nutre-se, também, da ideia de uma situação em que os indivíduos têm qualidades que aqui e agora (na situação da realidade opressiva) não se podem atribuir a ninguém. Adorno continua: quando aplicada empiricamente, a ideia de liberdade fica inferior a si mesma; não é, então, o que diz. No entanto, porque, como ideia, deve ser sempre abrangente, deve, portanto, com essa realidade empírica ser confrontada. E tal

confronto a faz entrar em contradição consigo mesmo (Cfr. DN: 154). Na negação dialética da realidade opressiva, anuncia utopicamente uma outra realidade historicamente possível. Essa ilustração que Adorno nos proporciona não apenas mostra, de maneira clara e didática, seu método da dialética negativa, mas também questiona os que tentam ver em seus escritos apenas a negação pela negação. Em outro aforismo das *Minima moralia* afirma que “a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário”⁵, no anúncio de uma boa nova. Daí a importância de na aprendizagem educacional se desenvolver um procedimento contínuo de educação do pensamento para a autorreflexão crítica. Gosto sempre de citar o que eu chamo “elogio ao pensamento”, que Viviane Forrester pronuncia em seu livro *O Horror Econômico*:⁶

Pode-se desaprender a pensar. Tudo concorre para isso. Entregar-se ao pensamento demanda até mesmo audácia quando tudo se opõe, e, em primeiro lugar, com muita frequência, a própria pessoa! Engajar-se no pensamento reclama algum exercício, como esquecer os adjetivos que o apresentam como austero, árduo, repugnante, inerte, elitista, paralisante e de um tédio sem limites. (...) Porque não há nada mais mobilizador do que o pensamento. Longe de representar uma sombria demissão, ele é o ato em sua própria quintessência. Não existe atividade mais subversiva do que ele. Mais temida. Mais difamada também; e não é por acaso, não é inocente: o pensamento é político. (...) Só o fato de pensar já é político. Daí a luta insidiosa, cada vez mais eficaz, hoje mais do que nunca, contra o pensamento. Contra a capacidade de pensar.

Até agora falei da filosofia. Mas, e a estética, como pode ajudar, na visão de Adorno, a reflexão filosófica educacional? Vamos destacar também apenas alguns tópicos extraídos diretamente da

⁵ ADORNO, T. W. *Minima Moralia*: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992, p. 216.

⁶ FORRESTER, V. *O Horror Econômico*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 67-68.

Dialética negativa e não da *Teoria Estética* ou de outros ensaios seus sobre música ou literatura.

1). “A exposição obriga o pensamento a ser rigoroso”. A forma de a filosofia expor seus conteúdos não lhe é alguma coisa indiferente, extrínseca e sim algo inerente à sua própria ideia. A linguagem é a única forma que a reflexão filosófica tem de tornar visível, palpável, sua componente expressiva. Um pensamento não se encontra concluído até que se expresse na exposição verbal. Não só, diz Adorno, aquilo que é dito vagamente é porque está mal pensado. Assim a linguagem, esse elemento mimético, somático, forma expressiva do pensamento para nomear sua criação, deve ser bem elaborada, lapidada, burilada, para que se aproxime cada vez mais daquilo a que quer dar vida. E essa atividade lógica e lúdica exige do pensamento extrema vigilância, sensibilidade, busca inquieta (Cfr. DN: 26). Só assim ele poderá expressar o espanto que Drummond de Andrade – filósofo e poeta – faz ouvir diante de um quadro de Edward Munch, *o Grito*: “A natureza grita, apavorante, doem os ouvidos, dói o quadro”; ou quando diante da Pietà, de Michelangelo, toda ela feita de pedra cinzenta, extravasa sua melancolia: “Dor é incomunicável. O mármore comunica-se, acusa-nos a todos”⁷. A educação, que trabalha com a séria e delicada responsabilidade da formação, da ajuda à pessoa construir sua própria forma, não deveria ela se preocupar antes de tudo com a educação dos sentidos, da sensibilidade, com a educação da expressão rigorosa das ideias em contraposição às facilidades enganosas e deformativas da indústria cultural?

2). “Uma delicada exatidão na escolha das palavras, como se estas tivessem que nomear a coisa, é uma das razões e não das menores, pela qual a exposição é essencial à filosofia” (DN: 57). Esta oração, extraída do aforismo “Coisa, linguagem, história”, da *Dialética negativa*, nos deixa entrever duas ideias básicas e

⁷ ANDRADE, C. D. de. *Farewell*, 1997, p. 30; 36.

complementares do pensamento adorniano. Primeiro, há uma história escondida nas coisas, que só pode ser conhecida se for narrada. Narrar significa aqui descrever os fios e as tensões que subjazem a essa história petrificada. E isso exige esforço contínuo e constante por parte d razão para traduzir em conceito e em linguagem o que está adormecido ali. Esse é um esforço negativo, rebelde contra a pretensão constante da coisa em apenas querer nos mostrar o visual, o aparente, dificultando ao extremo o desnudamento de sua interioridade. Adorno nos mostra aqui que o pensamento negativo é por si mesmo intervenção, insistência, rebeldia contra a onipresença do estabelecido, do naturalizado e, nossa sociedade administrada. Uma segunda ideia se extrai da oração acima: há uma história oculta nas coisas e essa história é quase sempre de dor, porque feita pelos homens, que deixam em toda a realidade a sua marca indelével. Escolher o conceito e a palavra para tentar nomear a coisa, procurar chamá-la pelo seu próprio nome é ter a coragem de descobrir a história de dor e de sofrimento nela coagulada: e isso constitui o instrumento mais poderoso que os ainda não totalmente dominados pelo sistema têm em mãos para agir. Mas, diz Adorno, os conceitos e as palavras são deficientes em si mesmos na compreensão da história das coisas; é preciso recorrer a outros conceitos e palavras, e daí brotam as constelações, as únicas a possuir algo da esperança que o nome encerra (Cf. DN: 58). Chamar a educação pelo próprio nome, formação, *Bildung*, mesmo que esse nome esteja borrado, mutilado, respingado de sangue pelo sofrimento e pela dor dos excluídos, dos repetentes, dos mal formados, talvez seja um primeiro passo para a redenção do saber e da vida.

3). “Só por meio da linguagem pode o semelhante conhecer o semelhante” (DN: 58). Se o homem tem uma capacidade extraordinária de, através da linguagem, produzir semelhanças, encontrar semelhanças, utilizando-se de comparações, metáforas, alegorias, é também pela linguagem que o homem pode conhecer seu semelhante, chamá-lo pelo próprio nome, entendê-lo além das

aparências, dar-lhe a mão no processo pedagógico. A componente retórica da linguagem, não obstante a pecha de anacronismo, numa época em que a comunicação é direta, elimina as distâncias, oculta ainda uma potencialidade crítica e formativa e se coloca, na perspectiva dialética, a favor do conteúdo, do que está sendo construído. Porém, à contrapelo da padronização dos fatos, se inclina ao conteúdo enquanto algo que está aberto, ainda não totalmente dito; em contraposição protesta contra o mito, o sempre igual, o repetitivo. Isso porque um pensamento que quer o não definido, o aberto, quer a utopia. E a utopia é ainda o que orienta a busca dos não conformados. Não é assim que pensa Drummond de Andrade, na última estrofe de seu poema? “Esta é a magia do tempo. / Esta é a colheita particular / que se exprime no cáldo abraço e no beijo comungante, / no acreditar na vida e na doação de vivê-la / em perpétua procurar e perpétua criação”.⁸

São esses alguns *insights* extraídos de Theodor Adorno, que eu quis retomar neste ensaio. Minha pretensão não foi a busca de uma exposição sistematizada da temática e sim a de alinhar fragmentos esparsos, selecionados dentre os muitos que perambulam, sem destino, pelos textos adornianos, particularmente pela *Dialética negativa* e que nos colocam abruptamente diante da problemática da formação educacional. A articulação tensa e descontínua, entre o lúdico e o rigoroso, entre o ético e o estético, entre a poesia e a filosofia, entre a imagem e o conceito, tenta resguardar as emoções das palavras que se extravasam na composição dos *insights* e dos períodos. Nenhum deles é mais importante que o outro, a ponto de subordiná-lo. Todos se situam a igual distância do centro. Todos se compõem e se contrapõem num objetivo visado: o de encarar de frente o negativo da realidade educacional e de nele permanecer, questionando-o.

⁸ ANDRADE, C. D. de. *Farewell*, 1997, p. 93.

V

A Filosofia e a Música na formação de Adorno, 2003 ¹

A música faz-se presente e formativa desde os seus primeiros anos de vida. Theodor Wiesengrund Adorno nasceu em 11 de setembro de 1903 em Frankfurt am Main. Seu pai, Oskar Wiesengrund, um próspero comerciante atacadista de vinhos, e sua mãe, Maria Calvelli Adorno, de origem corso-genovesa, cantora profissional de renome, antes do casamento. Agathe, tia solteira, irmã de sua mãe e companheira de lar, uma pianista talentosa. Ao som das sinfonias de Mozart e Beethoven tocadas ao piano pela tia e dos Lieder populares ou trechos de ópera interpretados por sua mãe, desenvolveu uma infância feliz e uma adolescência segura. A filosofia não demora a aparecer em seus dias. Aos 15 anos de idade, em companhia de um amigo da família, 14 anos mais velho que ele – Siegfried Kracauer –, envolve-se com a leitura semanal da “Crítica da razão pura”, de Kant. Longas conversações filosóficas são tecidas durante anos, aos sábados. Com 16 anos estuda composição com Bernhard Sekles no conservatório de Hoch. Aos 18 anos ingressa na recém-fundada Universidade Johann Wolfgang Goethe, para ouvir/ estudar ainda mais filosofia e, nesse mesmo ano, sob a orientação de Kracauer, lê *O espírito da utopia*, de Ernst Bloch – filosofia – e *A teoria do romance*, de George Lukács – filosofia e arte.

Cresceu em um ambiente dominado por interesses artísticos e teóricos e foi encorajado pelos pais e amigos a desenvolver seus dotes em ambas as direções. Ele mesmo nos dá conta disso:

¹ PUCCI. A Filosofia e a Música na formação de Adorno. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 24, n. 83, p. 377-390, 2003.

“Estudei filosofia e música. Em vez de me decidir por uma, sempre tive a impressão de que perseguia a mesma coisa em ambas”.²

Em 1922, com 19 anos, conhece Horkheimer – filósofo – em um seminário sobre Husserl e, no ano seguinte, Benjamin – esteta e filósofo. Com ambos estabelecerá relações de intensa amizade e de fecundas produções científicas, mas seu amigo e mentor da época era mesmo Kracauer. Em 1924, com 21 anos, defende sua tese de doutorado: *A transcendência do objeto e do noemático na fenomenologia de Husserl*, sob orientação de Hans Cornelius – filósofo de tendências progressistas, e, ao mesmo tempo, pianista, escultor, pintor e autor de estudos de estética e de pedagogia da arte.

Em 1925 vai para Viena estudar música com profissionais do círculo vanguardista de Schoenberg. Seus estudos, com Eduard Steuermann e Alban Berg, voltaram-se para piano e composição. Além dos mestres citados, os músicos Rudolf Kolisch e Anton Webern também faziam parte de seu grupo de conversações. Entre 1928 e 1929 foi editor da revista *Anbruch*, de Viena, em prol da música mais moderna radical.

Visivelmente mais talentoso como comentarista de música que como compositor, não se sentindo reconhecido no círculo de Schoenberg e com saudade de sua cidade natal, regressou a Frankfurt no verão de 1925. Não tinha abandonado, porém, seu projeto de tornar-se músico, mas cultivou cada vez mais a esperança de fazer uma carreira universitária em filosofia, centrada na estética. A influência da temporada na capital austríaca foi decisiva em sua formação musical e filosófica; o rigor da composição e da expressão de seus ensaios, a filosofia atonal, devem-se muito a esse período.

De 1922 a 1933, Adorno acompanhou como crítico a *Konzertleben* (vida musical) de Frankfurt. Escreveu uma centena de pequenos artigos, hoje reunidos sob o título *Críticas das óperas e concertos de Frankfurt*. A vida musical era um dos principais temas do debate público de sua cidade. Particularmente depois de sua estada em

² ADORNO, *Carta a Thomas Mann de 5 de julho de 1948*, 2002.

Viena, deixou-se conduzir, nas críticas, pelas ideias avançadas de Berg, de Schoenberg e dos defensores da música dodecafônica moderna. Dá-se nesse período a gênese de conceitos fundada na obra singular; a construção e a expressão da obra de arte; a construção como solução de problemas colocados concretamente nas obras. Estas constelações, para Adorno, têm lugar “na experiência concreta do ‘conhecimento histórico’ que as obras musicais expõem àqueles que aprendem a ‘pensar com os ouvidos’”.³

Em 1928, Adorno tenta, sem sucesso, a *Habilitation* à docência na Universidade de Frankfurt. A tese apresentada, *O conceito de inconsciente na teoria transcendental da mente*, não foi aprovada por Cornelius, assessorado por Horkheimer. Três anos atrás, Cornelius e seu assessor não tinham aceito a tese de Benjamin, *A origem do drama barroco alemão* (BENJAMIN, 1984). Adorno ficou muito irritado sobretudo contra Horkheimer, que, suspeitava, não haveria defendido suficientemente sua tese por não a considerar suficientemente marxista⁴. Numa segunda tentativa, em 1931, com o tema *Kierkegaard: a construção da estética*, atinge seu objetivo. Seu novo orientador é o filósofo e teólogo Paul Tillich. Horkheimer também fez parte de sua banca. A tese, posteriormente transformada em livro⁵ e dedicada a Kracauer, defende a ideia de que a consciência estética, pela sua aparência de reconciliação, é capaz de fornecer um conhecimento mais acurado das contradições irreconciliáveis do mundo real. Adorno, servindo-se de uma “crítica aniquiladora e salvadora”, desenvolveu no texto um materialismo de inspiração teológica, adquirido nos contatos com Kracauer e Benjamin.

³ ALMEIDA, *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*, 2007, p. 245.

⁴ WIGGERSHAUS, *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*, 2002, p. 114.

⁵ ADORNO, *Kierkegaard: ensayo*, 1969. Este livro foi traduzido por Álvaro Valls e publicado pela Editora UNESP, com o título *Kierkegaard: construção do estético*, em 2010.

O discurso inaugural como assistente de filosofia na Universität J. W. Goethe intitulou-se “A atualidade da filosofia” e foi proferido no dia 8 de maio de 1931. Por meio dele, apresenta um programa para a intervenção filosófica contemporânea. Tinha, então, 28 anos. Mesmo defendendo uma temática essencialmente filosófica, em uma tertúlia de pensadores acadêmicos, compõe-na em forma de ensaio e utiliza-se da *ars inveniendi* – a fantasia exata – como *organon* primordial da interpretação filosófica⁶. O discurso inaugural de Adorno aparentava ser um passo em direção a Horkheimer, mas, no fundo, permanecia um programa teológico-materialista no espírito de Benjamin e de Kracauer. Não agradou nem a Horkheimer, nem a Mannheim, nem ao próprio Kracauer. Mas Adorno permaneceu fiel a seu programa, que significava, antes de tudo, apresentar os conceitos de Benjamin ao mundo científico universitário (WIGGERSHAUS, 2002, p. 125-126).

A partir de 1927, Benjamin passa a ser mais significativo para Adorno que Kracauer. Viam-se durante as estadas de Benjamin em Frankfurt e de Adorno em Berlim. Aquele, oito anos mais velho que este, também era filho de um rico comerciante judeu, da capital alemã. Tinha publicado nos anos 1920 dois trabalhos filosóficos sobre crítica de arte: *As afinidades eletivas de Goethe* e *A origem do drama barroco alemão*. De 1928 a 1932, reuniam-se com frequência, em Frankfurt e redondeza, onde aconteceram, segundo informação do frankfurtiano, “conversações inolvidáveis”. Benjamin leu para Adorno os “primeiros esboços” do Trabalho das *Passagens*, trechos de *A infância em Berlim em 1900*; correspondiam-se amiúde. Os dois amigos, filósofos e estetas, desenvolveram “um tipo de trabalho em conjunto”, alimentaram “preocupações comuns”⁷. Adorno, em suas

⁶ ADORNO, *A Atualidade da Filosofia*, 2018. Este ensaio foi publicado recentemente no livro ADORNO, *Primeiros Escritos Filosóficos*, traduzido por Verlaïne Freitas e editado pela Editora UNESP, 2018, p. 431-456.

⁷ GAGNEBIN, *Divergências e convergências metodológicas sobre o método dialético entre Adorno e Benjamin*, 2007, p. 67-88.

correspondências, faz referência a um “programa filosófico comum”⁸; familiarizou-se também com temas e categorias elaborados por seu amigo. Segundo Buck-Morss, a partir de 1928, quase todos os seus escritos trazem a marca da linguagem de Benjamin⁹. Posteriormente, algumas tensões entre os dois se fariam públicas.

A primeira participação de Adorno na Revista do Instituto de Pesquisa Social, agora sob a direção de Horkheimer, dá-se em 1932 com um tema musical, “A situação social da música”, em que traça as linhas básicas de uma estética materialista da música como modelo para a prática filosófica. Depois surgirão outros artigos analíticos, sobre música ou temáticas estéticas, publicados pela Revista do Instituto: “Sobre o jazz” (1936), “Caráter fetichista da música e regressão da audição” (1938), “Fragmentos sobre Wagner” (1939), “Spengler hoje” (1941), “A investida de Veblen à cultura” (1941). Numa avaliação quantitativa de suas produções, Adorno é muito mais músico que filósofo. Porém, como Thomas Mann observaria mais tarde¹⁰, ele rejeitava a opção entre esteta e teórico e o conjunto de suas obras confirma essa observação. No entanto, são raros os músicos-filósofos ou os filósofos-músicos! Precisam eles desenvolver um tipo de inteligência e de fantasia bem particular. Na sutil consideração de Türcke, “Adorno, enquanto *insider* tanto da música como da filosofia contemporâneas, também fez o papel do *outsider* em ambas as disciplinas”.¹¹

Ensinou filosofia em Frankfurt até 1933, quando teve sua *venia legendi* cassada pelos nazistas no dia de seu aniversário de 30 anos. A situação tensa em que a Alemanha se mergulhou a partir da gestão fascista obrigou Adorno a deixá-la, em 1934; seguiu para um exílio “temporário” na Inglaterra, na esperança de que o nazismo

⁸ NOBRE, *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso*, 1988, p. 60.

⁹ BUCK-MORSS, *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, 1981, p. 66.

¹⁰ MANN, *A gênese do doutor Fausto*, 2001, p. 40.

¹¹ TÜRCKE, *Pronto-socorro para Adorno: fragmentos introdutórios à dialética negativa*, 2000, p. 5.

constituísse um fenômeno passageiro. Além do mais, arriscou-se em diversas viagens a Berlim para visitar sua noiva, Gretel Karplus, com quem se casou em 1937. Horkheimer, por sua vez, foi um dos primeiros intelectuais judeus a deixar a Alemanha; levou o Instituto de Pesquisa Social inicialmente para Genebra e, em 1934, para New York, vinculando-o à Universidade de Colúmbia. Adorno ficou reduzido à condição de um “estudante honorário”, no Merton College, em Oxford, e aproveitou seu tempo de desterro para retomar os estudos sobre Husserl e produzir o primeiro manuscrito de um livro que seria publicado em 1956, sobre a *Metacrítica da epistemologia*.¹²

Em fevereiro de 1938 aceita o convite de Horkheimer e muda-se de Londres para Nova York e inicia seu trabalho no *The Princeton Radio Research Project*. Desempenhava então metade de suas funções no Instituto de Pesquisa Social e metade no *Music Study*, com um grupo de pesquisadores, sob a direção de Paul Lazarsfeld, com financiamento da *Rockefeller Foundation*, para investigar a radiodifusão nos Estados Unidos. O projeto tinha como objetivo elevar o nível cultural dos programas e das audiências.

Procurei resolver o problema da dupla atividade mediante certa combinação de minhas tarefas científicas em ambos os campos. Nos textos teóricos que escrevia então para o Instituto formulava os pontos de vista e as experiências que queria aproveitar no *Radio Project*.¹³

Durante a vigência do projeto, de 1938 a 1941, Adorno produziu pelo menos sete textos críticos sobre a música no rádio: *Music in radio* – memorando de 1938, de como a nova tecnologia afetava a qualidade musical; *Plugging study* – 1941, sobre a indústria do rádio na produção das canções de sucesso da música popular nos EUA; *The radio symphony: an experiment in theory* – 1941; *On popular music* – publicado na Revista do Instituto, 1941; *Analytical*

¹² JAY, *As ideias de Adorno*, 1988, p. 31-32.

¹³ ADORNO, *Experiências científicas nos Estados Unidos*, 1995, p. 141.

study of the NBC Music Appreciation Hour – estudo da música clássica no rádio, realizado entre 1938-1940; *Current of music: elements for a radio theory* – livro incompleto de Adorno, 1938 a 1941; *A social critique of radio music* – texto apresentado em encontro de especialistas da comunicação, com a presença de proprietários de emissoras e representantes da *Rockefeller Foundation*, que julgou o esforço de levar a teoria crítica para o terreno da comunicação um fracasso. A Fundação não renovou o contrato do Project por mais um biênio, como os organizadores do *Music Study* esperavam.¹⁴

Os estudos de Adorno versaram sobre a música clássica, semiclássica (entretenimento elevado) e música popular, do ponto de vista de uma teoria social e crítica da música no rádio. E, na opinião de Carone, valem pelo que são: os melhores exemplos ou modelos de crítica da indústria cultural relativos ao período do apogeu do rádio e da hegemonia da música popular norte-americana no mundo.¹⁵

Em 1940, o Instituto de Pesquisa Social é transferido para Los Angeles e, em 1941, Adorno, após terminar seu trabalho no *Radio Project*, parte para lá com a esposa Greta. Nos próximos três anos, ele e Horkheimer se dedicam quase que exclusivamente à elaboração de um dos mais significativos livros do século XX, a *Dialética do Esclarecimento*. Produto eminentemente filosófico, construído por dois pensadores alemães banidos em território norte-americano – ponto mais desenvolvido do capitalismo monopolista –, que examina o infausto percurso da *ratio* iluminista, que prometia tirar o homem da tutela do trono e do altar e dar a ele condições de “falar com sua própria boca”, e, no entanto, enfeitiçada pelo vertiginoso “progresso” da dimensão instrumental dessa mesma *ratio*, conduziu o homem a uma nova tutela: ser escravo das tecnologias que ele mesmo criou. A participação coletiva na composição de uma obra de longo fôlego teórico uniu

¹⁴ CARONE, *Teoria crítica e pesquisa empírica na psicologia: relatório de estágio de pós-doutoramento na Universidade de Colúmbia*, 2001, p. 2-10.

¹⁵ CARONE, *Adorno e a música no ar*, 2002, p. 5.

ainda mais esses dois pensadores de índoles e estilos diferentes. E, apesar da terminologia cáustica e analítica dos ensaios, Ulisses, as sereias e Juliette “jogam o charme” da poesia, da astúcia e da esperança em suas páginas sombrias.¹⁶

De julho de 1943 até janeiro de 1947, Adorno colaborou com Thomas Mann na composição do Doutor Fausto – que traçava a biografia de um músico –, e a parceria entre os dois escritores – o literato e o filósofo – é um desses acontecimentos que engrandecem a literatura e a filosofia universais. Adorno contribuiu particularmente nos capítulos referentes às questões da arte e da música. Mas esteve presente também em outros detalhes. Assim comenta Mann com relação ao capítulo final do livro: “Sou tentado a dizer que sua maior contribuição ao capítulo não foi no âmbito da música, mas no da linguagem e suas nuances, na forma com que, ao final, envolvem elementos teológicos, religiosos, morais” (MANN, 2001, p. 172). A leitura do texto em construção por Adorno, suas observações, as reformulações pacientes de Mann, o progressivo embelezamento do texto... que experiência formativa marcante na vida de um filósofo/ compositor de 40 anos, em companhia eletiva de um amadurecido escritor literário de 68 anos! Mann, qual humilde aprendiz, deixa-nos ver, ainda em referência ao último capítulo do livro, que, com base nas observações de Adorno, refez o texto e, algumas semanas depois, visita o amigo e lê para ele a parte modificada e pergunta-lhe se agora estava bom: “Em vez de responder, chamou a esposa, dizendo que ela precisava ouvir aquilo. Voltei a ler as duas folhas, olhei para eles – e não precisei perguntar mais nada” (Mann, *idem*, p. 173).

Além de outros escritos publicados no período californiano, como *Filosofia da nova música*, 1945, *Composing for the films* (com Hanns Eisler), 1947, Adorno compôs, de 1944 a 1947, um livro de crônicas filosófico-estéticas, a que deu o título de *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada. Na observação de Jay, é esta a mais

¹⁶ ADORNO; HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos, 1985.

nietzschiana de todas as suas obras (*idem*, 1988, p. 41). Na opinião de outros comentadores, a mais elaborada realização estilística de Adorno. Composta por aforismos éticos, densos e instigantes, em que a ênfase micrológica de Kracauer e Benjamin tem papel de destaque, *Minima moralia* aborda, de forma irônica e literalmente bela, desde as ambiguidades dos refugiados em terras estrangeiras (“Todo intelectual emigrado é, sem exceção, um mutilado, e é bom que o admita para si mesmo se desejar evitar que isso lhe seja cruelmente comunicado por trás das portas fortemente fechadas da auto-estima”) até as consequências trágicas, para o indivíduo, de um mundo cada vez mais administrado, sob a capa de uma democracia de massas (“Não há uma fenda no penhasco da ordem estabelecida à qual o praticante da ironia possa se apegar”). Apesar do pessimismo aparentemente compacto de seus textos filosóficos de exílio, Adorno jamais abandonou por completo a esperança de que a mudança radical ainda fosse possível. Pinceladas vivas estampam essa virtude em inúmeras aquarelas do texto: “Não há mais beleza nem consolo algum fora do olhar que se volta para o horrível, a ele resiste e diante dele sustenta, com implacável consciência de negatividade, a possibilidade de algo melhor”.¹⁷

De 1946 a 1949, Adorno integrou-se a um grupo de psicólogos sociais e psicólogos clínicos com formação psicanalítica da Universidade de Berkeley, Califórnia, para estudar a psicologia profunda, a dinâmica inconsciente de indivíduos propensos a discriminar grupos étnicos, políticos e religiosos. O livro, resultante da exaustiva e coletiva pesquisa, denominou-se *Estudos sobre a Personalidade Autoritária*, publicado em Nova York, em 1950, e tornou-se verdadeiro modelo de psicologia empírica.¹⁸

Retorna à Alemanha em 1950 e é nomeado, junto com Horkheimer, professor catedrático do Departamento de Filosofia

¹⁷ ADORNO, *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*, 1992, p. 26; 185; 19.

¹⁸ Esse livro foi publicado recentemente no Brasil, pela UNESP Editora (2019), tendo como tradutores Virgínia Helena Ferreira da Costa, Francisco Lopez Toledo Corrêa e Carlos Henrique Pissardo.

da Universidade Johann Wolfgang Goethe. Os dois pensadores consagram, nos primeiros anos do retorno, o tempo todo, à docência e à reorganização do Instituto de Pesquisa Social em Frankfurt. Nas décadas de 1950 e 1960, Adorno publica inúmeros escritos sobre filosofia e estética, entre as quais destaco: *Prismas: crítica cultural e sociedade*, 1955 (ADORNO, 1998); *Dissonâncias: música do mundo administrado*, 1956; *Mahler: a fisionomia musical*, 1960; *Introdução à sociologia da música*, 1962 (ADORNO, 2011); *Intervenções: novos modelos críticos*, 1963; *O jargão da autenticidade*, 1964; *Palavras e sinais: modelos críticos 2*, 1969 (ADORNO, 1995). Enfatizo, na nova fase alemã, três obras suas que revelam sobremaneira a presença formativa da filosofia e da estética na produção científica:

Notas de Literatura, publicada em quatro volumes – de 1958 a 1974 – foi considerada pelo crítico da cultura Jameson a obra-prima de Adorno. Os quatro volumes abrangem o total de 30 ensaios e, em quase todos eles, é visível a presença de Benjamin. O termo “notas” indicia a relação da literatura com a música, como composição e, especialmente, no sentido de tentar exprimir o inexprimível; também sugere anotações, referência ao caráter fragmentário e experimental dos textos. Adorno inicia o primeiro volume de *Notas de Literatura* com o texto “O ensaio como forma”, uma espécie de manifesto teórico-metodológico no qual sintetiza vários postulados sobre o impulso assistemático de seus escritos. Fica evidente no texto o rigoroso trabalho de construção e de expressão, bem como a intensa relação entre a filosofia e a estética. “A consciência da não-identidade entre o modo de expor e o objeto impõe ao ensaio um ilimitado esforço à exposição”¹⁹. O ensaio tornou-se a forma preferencial de Adorno construir sua filosofia.

Em 1966, surge um de seus principais escritos, *Dialética negativa*. O livro apresenta uma imanente ambiguidade, não apenas

¹⁹ ADORNO *apud* COHN, *Theodor Adorno: sociologia*, 1986, p. 181. O livro *Notas de Literatura I*, contendo o texto *O Ensaio como forma*, foi publicado pelas editoras Duas Cidades e 34, em 2003, com tradução e apresentação de Jorge de Almeida.

em seu título, mas também na forma como foi construído. “Uma de suas intenções básicas é justamente extrair desenvolvimentos de seu título paradoxal”, diz o autor no Prefácio²⁰. Conserva ele formalmente as características dos trabalhos logicamente estruturados; porém, na verdade, seus tópicos são formados por uma infinidade de pequenos fragmentos. Apesar de o texto se apresentar como essencialmente reflexivo, a dialética adorniana busca, por meio do pensar negativo, “incorporar os impulsos corporais esquecidos nas figuras mais elevadas da abstração conceitual”, acolhendo “as moções pulsionais que constituem a razão de ser de todo pensamento”²¹. Há uma preocupação de fundo do autor em resgatar os elementos retóricos e sensuais da linguagem, bem como sua capacidade expressiva. Türcke identifica no transcurso da *Dialética negativa* um programado procedimento musical: a composição apresenta-se em forma de um tema com inúmeras variações, que, por seus ritornelos e contrapontos, revelam cada vez mais o tema; cada variação aponta para as outras, fazendo com que o conjunto de todas forme uma estrutura de explicação mútua (Türcke, 2000, p. 7). Na *Dialética negativa* a teoria crítica faz-se música dissonante.

Em 1970 foi publicada, em edição póstuma e inacabada, o livro *Teoria estética*²². Adorno tinha falecido subitamente a 6 de agosto de 1969, em Visp, Suíça, onde passava suas férias. Talvez os difíceis conflitos com os estudantes nos anos 1968/69, quando então dirigia o Instituto de Pesquisa Social, tenham precipitado o seu fim. A organização da obra para publicação foi feita por sua esposa Greta Karplus Adorno e por Rolf Tiedemann. O livro apresenta-se desdobrado em 175 aforismos. Adorno defende o poder crítico da arte modernista e evidencia o momento negativo intrínseco que a obra de arte exerce em sua relação tensa com a sociedade. Sua

²⁰ ADORNO, *Dialética negativa*, 2009, p. 7-9.

²¹ CHIARELLO, *Natureza-Morta: Finitude e Negatividade em T. W. Adorno*, 2006, p. 17-33.

²² ADORNO, *Teoria Estética*, 2011.

existência já é um protesto veemente contra o sistema opressivo que a ordem impõe. A experiência de Adorno como compositor e pianista, seus ensaios sobre música e literatura, seus conhecimentos filosóficos e sociológicos fazem da *Teoria estética* a síntese amadurecida de suas reflexões teóricas. Fundamenta-se em clássicos da arte e da filosofia. Seus autores mais citados são, entre os compositores: Bach, Mozart, Beethoven, Wagner e Schoenberg; entre os literatos: Goethe, Baudelaire, Valery, Brecht e Beckett; entre os teóricos: Kant, Hegel, Nietzsche e Benjamin. Há uma relação de dependência recíproca entre arte e filosofia na *Teoria estética*, à semelhança do que já existia na *Dialética negativa*. “A arte necessita da filosofia, que a interpreta, para dizer o que ela não consegue dizer, conquanto só através da arte pode ser dito ao não ser dito” (ADORNO, 2011, p. 89; cf. PUCCI *et al.*, 2003, p. 94-108).

O percurso realizado até aqui nos mostra que a relação entre música e filosofia na vida e nos escritos de Adorno não se realiza como mera aproximação externa, nem por meio de “pseudomorfoses”. De um lado, o toque artístico dado pela música não invade o pensamento como algo alienígena; antes imprime ressonância à sua própria vivacidade. Possibilitar, por intermédio das notas, espaço às associações e aos saltos de um pensamento concreto é mantê-lo vivo, em conexão direta com o objeto, sempre aspirando a mais. São as coisas que, inquietas por suas necessidades íntimas, estimulam o gingado e a libido do pensar. E não o objeto submisso que se encaixa, ordenadamente, em gavetas conceituais adrede elaboradas. De outro lado, são proibidas as “pseudomorfoses” sob pena de destruição recíproca! A filosofia tem que continuar filosofia, mesmo sendo partilhada pela música; e a música continuar música, mesmo tendo suas notas penetradas por áridos conceitos. Não há uma relação de dependência entre elas e sim de aperfeiçoamento, exposição e densidade. Os escritos filosóficos de Adorno são testemunhas do bem que a música lhes faz.

Foi pacientemente gestado por Adorno um estilo retórico-ensaístico que dá à filosofia uma dimensão *sui generis*. Há um esforço incomensurável de o pensamento dizer o indizível,

apontando insistentemente para além de si mesmo. É a “expressão do inexprimível” que irmana música e filosofia ²³. Escrever ensaisticamente é perseguir as exigências internas da obra no querer se expressar totalmente a si mesma, mesmo tendo ciência de nunca conseguir realizar essa sua intenção ousada.

A integração do elemento expressivo ao discurso racional da filosofia interliga-se, em Adorno, a uma renovação da própria concepção de dialética: “Dialética, cujo sentido literal é organon do pensamento, seria a tentativa de salvar de maneira crítica o momento retórico: aproximar a coisa e a expressão entre si até indiferenciá-las” (ADORNO, 2009, p. 66). *Minima moralia* e os escritos amadurecidos de Adorno, *Notas de literatura, Dialética negativa* e *Teoria estética*, foram elaborados como epifania dessa concepção: “Considerar a filosofia com os olhos do artista e a arte, sobretudo a música, com os olhos do filósofo” (Türcke, 2000, p. 5).

A filosofia em Adorno é conduzida tensamente pelos próprios impulsos do entendimento em sua sedução incontável de possuir o objeto. E os pensamentos *in fieri* criam sua própria dinâmica, seu ambiente, que estimulam curiosidades, associações, “vagabundagens por mundos inteligíveis”, no duro esforço por expressar aquilo que ainda não se fez luz.

Referências

ADORNO, T.W. O ensaio como forma. In: COHN, G. **Theodor Adorno**: sociologia. São Paulo: Ática, 1986.

ADORNO, T.W. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, T.W. Experiências científicas nos Estados Unidos. In: ADORNO, T.W. **Palavras e sinais**: modelos críticos 2. Trad. Maria Helena Ruschel e Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1995.

²³ DUARTE, *Da filosofia da música à música da filosofia*, 1997, p. 85-109.

- ADORNO, T.W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, T.W. Carta a Thomas Mann de 5 de julho de 1948. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Caderno Mais! 10 nov. 2002.
- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ADORNO, T.W. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- ADORNO, T.W. **Kierkegaard: construção do estético**. Trad. Álvaro Valls. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ADORNO, T.W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2011.
- ADORNO, T.W. A Atualidade da Filosofia. In **Primeiros Escritos Filosóficos**. Trad. Verlaïne Freitas. São Paulo: Editora UNESP, 2018, p. 431-456.
- ADORNO, T.W. **Estudos sobre a Personalidade Autoritária**. Trad. Virgínia Helena F. da Costa; Francisco López Toledo Corrêa; Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Vozes, 2019.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- ALMEIDA, Jorge de. **Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BENJAMIN, W. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BUCK-MORSS, S. **Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt**. México: Siglo Veintiuno, 1981.
- CARONE, I. Teoria crítica e pesquisa empírica na psicologia: **relatório de estágio de pós-doutoramento na Universidade de Colúmbia**. São Paulo: FAPESP, 2001. (mimeo)
- CARONE, I. **Adorno e a música no ar: The Princeton Radio Research Project**. In: PUCCI, B.; LASTÓRIA, L. A. C. N.; COSTA, B.

- C. G. da (Orgs.). **Tecnologia, cultura e formação... ainda Auschwitz**. São Paulo: Cortez Editora, 2003, p. 75-96.
- CHIARELLO, M.G. **Natureza-Morta: Finitude e Negatividade em T. W. Adorno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- DUARTE, R. Da filosofia da música à música da filosofia. In: DUARTE, R. **Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- GAGNEBIN, J.M. Divergências e convergências metodológicas sobre o método dialético entre Adorno e Benjamin. In PUCCI, B.; GOERGEN, P.; FRANCO, R. (Orgs.). **Dialética Negativa, Estética e Educação**. Campinas: Editora Alínea, 2007, p. 67-88.
- JAY, M. **As ideias de Adorno**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1988.
- MANN, T. **Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo**. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MANN, T. **A gênese do doutor Fausto**. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Editora Mandarim, 2001.
- NOBRE, M. **A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- PUCCI, B.; OLIVEIRA, N. R.; ZUIN, A. A .S. **Adorno: o poder educativo do pensamento crítico**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- TÜRCKE, C. **Pronto-socorro para Adorno: fragmentos introdutórios à dialética negativa**. São Carlos: UFSCAR, 2000.
- WIGGERSHAUS, R. **A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

VI

Reflexões de um Ensaio Literário ao Espelho da Crítica, 2020 ¹

Até o discurso mais solitário do artista vive do
paradoxo de falar aos homens
(Adorno, *Filosofia da nova música*)

Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para
impor ao latejante mundo um pouco de rotina
e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz
frincha para rir-se da gente...
(Rosa, *O Espelho*)

O objeto deste artigo é a interpretação de “O espelho”, de Guimarães Rosa, do livro de 1962, *Primeiras Estórias*. O mineiro de Cordisburgo já havia publicado em 1946 uma coletânea de conto intitulado *Sagarana*² e, dez anos depois, seu mais famoso livro, o romance *Grande sertão: veredas* (1956)³ e *Corpo de Baile* (1956)⁴, um conjunto de 7 novelas.

¹ Este ensaio, publicado na *Revista Artefilosofia* (v. 15, p. 246-264, 2020) teve a parceria de Luís Fernando Altenfelder Arruda Campos (doutor pela UNESP-Araraquara) e de Glória Bonilha Cavaggioni (mestre pela UNIMEP-Piracicaba).

² ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. São 9 os contos de *Sagarana*: O burrinho pedrês; A volta do marido pródigo; Sarapalha; Duelo; Minha gente; São Marcos; Corpo fechado; Conversa de bois; A hora e a vez de Augusto Matraga. A média de páginas por conto é 45.

³ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

⁴ ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Edição Comemorativa 50 anos (1956-2006). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006. As novelas de *Corpo de Baile* são mais longas: Campo Geral (124 páginas); Uma estória de amor (112 páginas); A

Guimarães Rosa é um autor que dispensa apresentações. É importante dizer, no entanto, que seus escritos – contos, novelas, estórias e romance – são resultado da tensão da vertente regionalista dos anos 1930, “que buscava resgatar o interior do Brasil e suas mazelas, deslocando o olhar etnocêntrico do litoral para o interior desconhecido e esquecido do país”, com a vertente espiritualista, “que trazia o sopro da metafísica, da transcendência e da introspecção”. Rosa realizou uma síntese dessas duas linhas de força da literatura da época, “transcendendo o mero registro documental do sertão mineiro”⁵, no dizer de Yudith Rosenbaum; construindo “algo assim como um regionalismo com introspecção, um espiritualismo em roupagens sertanejas”⁶, na expressão de Walnice Galvão.

“O verdadeiro leitor tem de ser o autor amplificado. É a instância superior, que recebe a causa já preliminarmente elaborada da instância inferior”⁷. É essa a responsabilidade que Novalis atribui a todo aquele que se aproxima de uma obra de arte com a intencionalidade de captar suas mensagens. E Susana Lages complementa a citação de Novalis: “Toda interpretação de um texto é produto de um compromisso entre o desejo de dominar totalmente o seu objeto e o reconhecimento das limitações objetivas e subjetivas que se impõe à realização de tal projeto totalizante” (LAGES, 2002, p. 167).

Os escritos de Guimarães Rosa, pela sua riqueza e complexidade, estimulam, provocam em seus leitores um desejo, um estímulo à exegese. “Note-se, porém, - afirma Ronái - que mesmo os críticos mais aparelhados para a tarefa só a empreendem com precauções e ressalvas, como que intimidados a definir primeiro o próprio ofício e a precisar-lhe as limitações”⁸.

estória de Lélío e Lina (142 páginas); O recado do morro (80 páginas); Lão-Dalalão (90 páginas); “Cara-de-Bronze” (70 páginas); Bruriti (200 páginas).

⁵ ROSENBAUM, *Notas sobre o conto “O espelho”, de Guimarães Rosa*, 2008, p. 84.

⁶ GALVÃO, *Guimarães Rosa*, 2000, p. 26.

⁷ NOVALIS *apud* LAGES, *João Guimarães Rosa e a saudade*, 2002, p. 167.

⁸ RONÁI, *Os vastos espaços*, 2005, p. 20.

Quando Guimarães Rosa publicou *Primeiras estórias*, em 1962, ele já era reconhecido nacionalmente e até internacionalmente pelos seus contos e novelas, e, sobretudo, pelo romance *Grande sertão: veredas*. Não apenas por privilegiar em seus textos as personagens, a natureza e os acontecimentos épicos do sertão de Minas, mas, igualmente, pela forma criativa e original com que trabalhava a palavra na literatura nacional. “Rosa deu toque e timbre novos a expressões amortecidas”⁹; Rosa “rejuvenesce arcaísmos, soma, altera, inventa vocábulos – tudo sem se afastar do espírito e das regras de evolução da língua portuguesa”¹⁰; “suas páginas (...) podem ser lidas em voz alta (...) com a colaboração ininterrupta da imaginação auditiva” (RONÁI, 2005, p. 36); “Com patente alegria sensual ele deixa arrebrantar-se pelo batucar das onomatopeias” (*ibidem*).

Primeiras estórias contém 21 pequenos contos com extensão de quatro (“Soroco, sua mãe, sua filha”) a 14 páginas (“Darandina”). Os outros contos, além de “O espelho”, são: “As margens da alegria”; “Famigerado”; “A menina de lá”; “Os irmãos Dagobé”; “A terceira margem do rio”; “Pirlimpsiquice”; “Nenhum, nenhuma”; “Fatalidade”; “Sequência”; “Nada e a nossa condição”; “O cavalo que bebia cerveja”; “Um moço muito branco”; “Luas-de-mel”; “Partida do audaz navegante”; “A benfazeja”; “Substância”; “Tarantão, meu patrão...”; “Os cimos”. “O espelho”, de 8 páginas, ocupa a parte central do livro. Walnice Galvão, em *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, faz a seguinte observação sobre esse detalhe:

No meio do livro há outro ‘O espelho’, o décimo primeiro dos 21 contos: sem lugar geográfico definido, numa voz que fala a partir de um ponto incógnito, e que, por constituir uma ampla interrogação sobre identidade, tornou-se predileto dos psicanalistas (2008, p. 233).

“O espelho”, de Rosa, pela sua textura e forma, mesmo estabelecendo um diálogo literário e filosófico com o escrito homônimo de Machado de Assis, mesmo se tornando o “predileto dos

⁹ MARQUES, *Canto e plumagem das palavras*, 1957, p. 33.

¹⁰ COSTA e SILVA, *Estas Primeiras estórias*, 2005, p.14.

psicanalistas”, não é o conto mais lido e estudado de *Primeiras estórias*. À semelhança de “A terceira margem do rio”, estabelece um diálogo crítico com as dimensões existenciais do ser humano, mas aquele, pela especificidade da narrativa e pelo título inusitado, chamou mais a atenção e o estudo da crítica literária. Mas essa perspectiva não tira o estímulo e nem o entusiasmo dos que resolvem enfrentar o desafio de dialogar com esse enredo especulativo.

Tivemos acesso a ensaios que analisaram, de forma comparativa, “O espelho” de Guimarães Rosa e “O espelho” de Machado de Assis¹¹, como também de autores que se debruçaram apenas ao estudo de “O espelho” de Guimarães Rosa¹². E percebemos através de uma leitura analítica que o ensaio literário, pela sua densidade formal e/ou material, pode ser abordado por mais de uma perspectiva, pode ser provocado por mais de uma corrente filosófica e não só. Concordamos com Marli Fantini quando diz que “uma das vocações das grandes obras é sobreviver ao tempo em que foram produzidas e continuar provocando identificações e questionamentos insuspeitados à sua época de criação”¹³. Essa liberdade hermenêutica nos deu apoio técnico e teórico para desenvolver nosso estudo e reflexão sobre “O espelho”, de Rosa, em diálogo com as reflexões estético-filosóficas do filósofo e músico Theodor Adorno.

Benedito Nunes, em seu ensaio “O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias”, analisa a questão da

¹¹ Entre os autores apresentamos. NASCIMENTO, Edna Maria F. S.; LEONEL, Maria Célia. *Frente a “O espelho” de Machado e de Guimarães Rosa*, 2019, p. 275-292; HILÁRIO, Márcio V. do Rosário. *Machado de Assis, Guimarães Rosa e o Espelho*, 2016, p. 95-107.

¹² Os ensaios sobre “O espelho”, de Guimarães Rosa que lemos e analisamos foram os seguintes: ABRIATA, Vera Lúcia Rodella. *As metamorfoses do ator “Eu” em “O Espelho” de João Guimarães Rosa*, 2000, p. 153-160; ROSENBAUM, Yudith. *Notas sobre o conto “O espelho”, de Guimarães Rosa*, 2008, p. 84-87; GALVÃO, Walnice N. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*, 2008; RONÁI, Paulo. *Os vastos espaços*. In ROSA, G. *Primeiras estórias*, 2005, p. 19-47; PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: Narrativas e Processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*, 2006.

¹³ FANTINI, Apresentação de: *A poética migrante de Guimarães Rosa*, 2008, p. 10.

legitimidade da aplicação da filosofia, como método, à leitura de textos literários, principalmente os de ficção e, sobretudo, as novelas e os contos curtos (estórias) de Guimarães Rosa. Apresenta o crítico literário, pelo menos, quatro modos de efetua-la: 1) O modo tópico, que se atém a conceitos extraídos da história da filosofia, que se manifestam nas expressões dos personagens de forma direta ou indireta e que são retrabalhadas pelo discurso narrativo de Rosa. “Do tecido poético de sua prosa afloram diferentes conceitos filosóficos ou parafilosóficos, sempre pertencentes a troncos do pensamento metafísico e de ramificações religiosas”¹⁴. 2) Modo instrumental, quando se utiliza de “conceitos exponenciais” para elucidar situações de conflitos dos personagens”. O autor traz como exemplo o procedimento de Sônia Maria Viegas Andrade, em seu livro *A vereda trágica do Grande sertão: veredas* (1975), de se servir da ‘dialética do senhor e do escravo’, de Hegel, para iluminar o pacto com o demônio, de Riobaldo. 3) Modo “filosofia literária”: Nunes se serve da terminologia de Pierre Macherey, para caracterizar este terceiro modo, que se preocupa em reconstituir a filosofia inerente ao texto ficcional, aquela que esse mesmo texto carrega consigo, como um produto seu. “Assim, através de tudo o que os escritores dizem e escrevem, é a literatura como tal que especula, instalando-se no elemento filosófico preexistente a todas as filosofias particulares” (MACHEREY *apud* NUNES, 2006, p. 238). 4) O quarto método Nunes vai buscá-lo na experiência de Maria Helena Noronha Barros que leu duas novelas de Guimarães Rosa – “Campo geral” e “Uma estória de amor” –, aplicando-lhes a filosofia de Heidegger, entrecruzando as novelas do ficcionista brasileiro com os escritos do filósofo alemão¹⁵. Para Nunes,

confrontando as duas espécies de textos, os literários de Rosa e os filosóficos de Heidegger, ela (a autora) desempenha o papel de

¹⁴ NUNES, *O autor quase de cor: memórias filosóficas e literárias*, 2006, p. 237.

¹⁵ BARROS, *Miguilim e Manuelzão: Viagem para o ser (um estudo de duas novelas de Guimarães Rosa)*, 1996.

leitora “ambidextra”. (...) esse procedimento torna a relação interpretativa (...) bilateral – e não unilateral. Ao compreender a obra literária, a filosofia também se deixa compreender por ela (NUNES, 2006, p. 240).

* * * * *

O esforço de interpretação que se pretende nesse texto – semelhante ao de Maria Helena Noronha Barros (1996) – procura produzir metaforicamente um jogo de espelhos dissonantes entre trabalhos realizados em diferentes campos, o literário e o filosófico. Da literatura a análise ocorre a partir do conto de Guimarães Rosa intitulado *O Espelho*, estória narrada em primeira pessoa que em seu formato de ensaio se aproxima da reflexão filosófica, sem deixar de manter um certo distanciamento, pois, em sua composição, a ênfase não é na elaboração de conceitos filosóficos, mas na tentativa de o narrador-personagem expressar, através de empreendimentos tidos por ele como científicos, suas experiências e esforços subjetivos para capturar diferentes aspectos de sua imagem no espelho, objeto que o provoca, mas que insiste em escapar à sua intenção de decifrá-lo.

Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram.¹⁶

Do lado inverso do espelho, temos o exercício filosófico da dialética negativa e das reflexões estéticas de Theodor Adorno que, em suas análises críticas, pretende levar o trabalho conceitual a confrontar os seus próprios limites em direção ao seu oposto; captar as dimensões não conceituais presentes nos objetos refletidos racionalmente; impulsionar o conceito para além de uma

¹⁶ ROSA, *O espelho*, 2005, p. 113.

lógica da identidade presa ao estabelecimento de classificações, ordenamentos e equivalências. O filósofo caminha no sentido de manter abertas as contradições entre as pretensões de objetividade, universalidade e categorização da razão e as expressões de particularidade, singularidade e idiosincrasias presentes nas coisas tomadas como objeto de reflexão.

As reflexões adornianas procuram revelar o conteúdo de verdade da obra de arte para além das intenções do artista e do valor mercadológico que o objeto artístico comporta. Tal empenho crítico direciona-se para o caráter negativo, contraditório e antagonico da obra em relação à própria sociedade de que faz parte. Nas palavras do frankfurtiano, a arte: “embora se oponha à sociedade, não é, contudo, capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se, ao identificar com aquilo contra o que se insurge”.¹⁷

O filósofo procura decifrar, na obra, os enigmas que ela abarca, detendo-se sobre os detalhes e pormenores presentes no conflituoso jogo de forças que participam da composição constelar entre seus elementos formais, materiais, técnicos, construtivos, expressivos e miméticos. Detêm-se metodicamente, ainda que sem um método definido, sobre a obra de arte analisada, de modo a desvendar criticamente a sua história imanente.¹⁸

Enquanto Adorno, levando em conta a alteridade do campo artístico e filosófico, expõe possibilidades e limites de análise e interpretação da arte pela filosofia, o conto “O espelho”, de Rosa, acaba por refletir o movimento de um teórico crítico diante de um objeto de análise, não apenas por meio da ênfase nos conceitos, mas sobretudo edificando em sua escrita literária possibilidades de expressar o inexprimível do objeto.

Engendrando esforços técnicos/construtivos e miméticos/expressivos, Rosa, em suas estórias, resgata a força que a língua tem

¹⁷ ADORNO, *Teoria estética*, 2011, p. 206.

¹⁸ ADORNO, *O ensaio como forma*, 2003, p. 30: “O ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método”.

de provocar surpresas, deslocamentos e mudanças no olhar sobre as coisas. A forma como a narrativa é apresentada permite explorar detalhes distintos que o uso comum da linguagem popular geralmente esconde. Por meio de um linguajar permeado de neologismos e construções poéticas, que procuram evocar algo vivo, revela, na força significante que coloca nas palavras e no transcorrer de sua escrita, aspectos que não são totalmente descritíveis conceitualmente, mas que são capazes de despertar a sensibilidade do leitor. A escrita de Rosa explora aspectos formais da linguagem de modo a desviá-la de seu uso corriqueiro, dando, nesse processo, um novo tom expressivo às estórias contadas.

Vamos, pois, na tentativa de interpretar a estória de Guimarães Rosa, estabelecer um diálogo crítico entre a dimensão ensaística que permeia “O Espelho” e as reflexões estético-filosóficas de Theodor Adorno sobre um conto literário como obra de arte.

As muitas estórias roseanas são tecidas tendo como anteparo o rico universo regional do sertão brasileiro. Nesse quesito, o “Espelho” é uma exceção, pois seu enredo se dá em um ambiente notadamente urbano. Contudo, em relação aos personagens, a dupla “narrador/protagonista *versus* leitor descrente” subjaz à trama do narrado, reeditando, como no romance *Grande Sertão: veredas* e em outros contos, a dupla frequente da obra do autor: “de um lado, o interlocutor culto, letrado, doutor da cidade, personagem da modernidade; de outro, o narrador oral, o contador de estórias da coletividade, distante do mundo moderno, capaz de intuição e sabedoria diferenciadas” (ROSENBAUM, 2008, p. 85).

O conto coloca em diálogo o narrador/personagem, suas intuições e racionalizações subjetivas elaboradas no confronto com o objeto que o inquieta e que pretende decifrar: o reflexo da própria imagem no espelho. Nessa narrativa, retoma fatos experimentados de sua mocidade até a maturidade, que se tornaram essenciais em sua vida e que exigiram investigações e reflexões: “Tomou-me tempo, desânimos”. (ROSA, 2005, p. 113).

Trata-se, pois, de uma densa e tensa experiência e não de apenas a exposição de um caso, de uma aventura. Trata-se de uma

"existência" (*Ibidem*). A narrativa de uma experiência dirigida a um suposto interlocutor, afeito à exatidão e à racionalidade científica, procura apresentar um saber que ensaia algum rigor e coerência, mas que admite a insatisfação diante de explicações que encontra para descrever o objeto analisado. É o que nos mostra, de forma explícita, a segunda parte do primeiro parágrafo do conto:

O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha ideia do que seja na verdade — um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. *Reporto-me ao transcendente*. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (ROSA, 2005, p. 113, grifos nossos)

De fato, em alguns momentos do conto, principalmente antes de narrar a primeira experiência dramática com o espelho, o narrador manifesta sua tentativa de ser um pesquisador imparcial. Assim, ao expor as deformações pessoais geradas pelas tentativas de ver o próprio reflexo no espelho, se volta a seu interlocutor: “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, *não de mim*”. Logo a seguir, em continuidade a seu discurso auto persuasivo sobre seus experimentos, novamente dirige-se a seu interlocutor: “Vejo que começa a descontar um pouco de sua inicial desconfiança, *quanto ao meu são juízo*”¹⁹. E pouco depois, ao dizer que, desde menino, “por instintiva suspeita”, temia olhar a própria imagem nos espelhos, como que, para reanimar seu espírito de investigador, exclama:

Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. *Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas*. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? — jamais (ROSA, 2005, p. 115, grifos nossos)

Porém, mais do que o controle e rigidez pretendidos pela ciência em seu tratamento empírico dos fatos, o narrador está

¹⁹ ROSA, 2005, p. 114, grifos nossos.

procurando, na verdade, o que na ciência pode remeter a algo que lhe é aparentemente oposto, o que é capaz de revelar nela mesma o seu potencial metafísico, como vimos acima. “Tudo – os fatos, os ‘não-fatos’ – é a ponta de um mistério” (*Idem*, p. 113). “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (*Ibidem*). Só um compositor literário, amante da negatividade como forma de pensar e de se expressar, teria condições de apresentar uma oração tão surpreendente como essa!

E estamos apenas no início da estória. Já em seu primeiro parágrafo, o narrador/pesquisador reconhece as limitações de seus pressupostos científicos e vai buscar no transcendente, no metafísico, apoio para continuar suas buscas. E aqui Rosa se antecipa à dialética negativa de Adorno na tentativa de, através da palavra, enquanto expressão do conceito, tentar expressar o inexprimível, abordar o enigma, desvelar a ponta do mistério. O frankfurtiano, pouco tempo depois de Rosa ter escrito “O Espelho” (1962), nos faz ver, nas “Meditações sobre a Metafísica”, da *Dialética Negativa*, de 1966, que a metafísica não é mais aquela teoria kantiana que se preocupava apenas com as questões a-históricas relacionadas à existência de Deus, à liberdade do ser humano, à imortalidade da alma, à origem do universo; para a dialética negativa, a metafísica desceu do *topos noetós* – da altura das ideias abstratas – para se colocar, no chão da realidade, a serviço da micrologia, dos elementos reprimidos e marginalizados pelos conceitos, dos problemas reais e concretos dos homens. “O curso da história conduz ao materialismo aquilo que tradicionalmente foi o seu oposto, a metafísica”²⁰. É pois, essa “experiência metafísica negativa”²¹ que abre ao narrador/pesquisador de “O Espelho” a possibilidade de ele se aproximar “da ponta de um mistério”, e de intuir que “quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 2005, p. 113).

Outro detalhe que nos chama a atenção nas primeiras páginas da narrativa é a supersticiosa e fatídica relação do ser humano com o

²⁰ ADORNO, *Dialética negativa*, 2009, p. 303.

²¹ PUCCI, *Dialética Negativa: Filosofia e Metafísica: tensões*, 2014, p. 257-270.

espelho em momentos diferentes de sua história no mundo. “Sim são para se ter medo, os espelhos”, afirma o narrador, logo após fazer referência a Tirésias e sua predição sobre o mito do belo e encantador Narciso (ROSA, 2005, p. 115). No Livro III das *Metamorfoses*, de Ovídio, escrito no ano 8 d. C, consta que Narciso, ainda pequeno, foi apresentado por sua mãe ao oráculo Tirésias, que havia predito que ele teria uma longa vida, desde que nunca se olhasse para seu próprio rosto. Narciso cresceu, se tornou cada vez mais belo, era admirado e pretendido pelas ninfas e pelas donzelas. Mas tudo o que ele tinha de bonito, tinha também de arrogante e, mesmo cheio de pretendentes, se mantinha sozinho. Não se importou nem com a ninfa Eco, que tinha se apaixonado por ele. Apenas se sentiu fascinado pelos lindos olhos, lábios e cabelos que seu reflexo lhe projetou, ao se inclinar sobre uma fonte para beber água. Encantado pela própria imagem e beleza, sem sabê-lo e sem conseguir alcançá-la, Narciso se deitou no leito do rio e lá se definhou, olhando-se no reflexo das águas.²²

O narrador apresenta-nos ainda, em seu arrazoado, superstições referentes ao espelho, tais como: nunca olhar o espelho nas horas mortas da noite, estando sozinho, pois corre-se o perigo de se assombrar com alguma medonha visão; povos primitivos imaginavam que o reflexo de uma pessoa no espelho fosse sua alma; o costume de tapar os espelhos ou voltá-los contra a parede, quando morria alguém em casa; o uso de bolas de cristal por videntes para desvendar fatos futuros. E, voltando-se para seu interlocutor: “Via de regra, sabe-se o senhor, é a superstição um fecundo ponto de partida para a pesquisa” (ROSA, 2005, p. 115). Só então, após preparar adequadamente seu interlocutor, inicia a apresentação de sua fatídica experiência com o espelho.

Após ter passado por uma incômoda situação ao deparar-se com uma hedionda figura em um lavatório público; após sentir “ódio e susto, eriçamento e espavor” ao ver essa imagem e, após um tempo, descobrir se tratar dele mesmo, do próprio reflexo produzido por um arranjo de espelhos; o narrador se vê impelido a despir-se dos

²² OVÍDIO, *Metamorfoses*, 2017, p. 61.

preconceitos e condicionamentos que acompanhavam a percepção subjetiva da sua própria imagem espelhada: “Desde aí, comecei a procurar-me — ao eu por detrás de mim” (ROSA, 2005, p. 116).

E, então, parte da premissa de que quem se olha no espelho o faz orientando-se por um “preconceito afetivo”, portanto por um “falaz pressuposto”, pois “ninguém se acha na verdade feio”: “O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um *modelo* subjetivo, preexistente”. E, seguindo essa orientação subjetivista, o resultado vai ser “ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão”. O narrador/pesquisador, porém, se julgava “um perquiridor imparcial, neutro absolutamente”. Estava movido sim por uma curiosidade pessoal, mas, a seu ver, desinteressada; orientava-se pelo “urgir científico” (*Ibidem*). E, com base nessa ambiguidade subjetiva, inicia seu processo de busca e leva meses para obter algum resultado.

“A arte objetiva é, em primeiro lugar, um oximoro” (ADORNO, 2011, p. 95). Essa afirmação revela o modo como o frankfurtiano analisa uma obra de arte, tensionando oposições, na busca de expressar o inexprimível; dizer algo de inaudito; friccionar a objetividade e a subjetividade, o intencional e o não intencional, o particular e o universal, o belo e o feio, o estranho e o familiar, o conceito e a intuição. Polos contraditórios colocados em movimento de modo a potencializarem dialeticamente o espelhamento entre significados avessos, ao mesmo tempo negativos e determinantes nas constituições uns dos outros:

A introdução de conceitos não é idêntica à conceptualidade da arte; a arte não é nem conceito nem intuição, e eis porque protesta contra a separação. O seu carácter intuitivo difere da percepção sensível, porque se refere incessantemente ao espírito. A arte é intuição de algo não intuitivo, é semelhante ao conceito sem conceito. Nos conceitos, porém, liberta o seu estrato mimético, inconceptual (ADORNO, 2011, p. 152).

Mas voltemos ao conto, ao diálogo ensaístico de Rosa com a filosofia e com a estética. Os procedimentos inicialmente adotados pelo narrador/pesquisador de “O Espelho” são descritos por ele de uma forma acentuadamente fenomenológica: ir diretamente ao objeto para ver o que este tem a lhe dizer; é o que, nessa teoria, se denomina “intencionalidade da consciência”, que se dirige à coisa visada, observando-a em todas as dimensões, em suas diferentes manifestações, na procura insistente de ir além das aparências para atingir o íntimo de seu ser. A descrição desses procedimentos são apresentados de forma elucidativa no parágrafo abaixo:

Operava com toda a sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de-repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inenbotável paciência. Mirava-me, também, em marcados momentos — de ira, medo, orgulho abatido ou dilatado, extrema alegria ou tristeza (ROSA, 2005, p. 116).

E não só. O narrador, então, se concentra, busca novas inspirações e utiliza-se de um outro procedimento fenomenológico, pois precisava ir além do que via, necessitava de técnicas mais radicais para atingir seu objetivo: “Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela máscara²³, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa — *a minha vera forma*. Tinha de haver um jeito. Meditei-o. Assistiram-me seguras inspirações” (ROSA, 2005, p. 116-117; grifos nossos)⁴⁷. Ele não desiste. Adota, então, o procedimento da *époqué*²⁴, da suspensão de “certezas” que

²³ “Transverberar o embuço”: atravessar, fazer transparecer o disfarce, a dissimulação. “A travisagem daquela máscara”: a penetração daquela máscara, isto é, “é preciso atravessar o envoltório do rosto para chegar à verdadeira forma ou essência”. (MARTINS, 2001, p. 182; 501)

²⁴ *Epoqué*: palavra grega utilizada pelos fenomenológicos para designar a suspensão de um julgamento, de um conhecimento sobre um objeto; colocá-lo entre parênteses para que a consciência possa, livre desses pressupostos, se dirigir diretamente ao objeto visado para que revele sua intimidade. Cf. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 1994, p. 6-9.

o senso comum e outras atitudes cognitivas já tinham se pronunciado sobre aquele objeto, no caso, a imagem no espelho, pois a repetição de conhecimentos já experimentados não surtiria o efeito desejado. Trabalha, então, essa técnica metodológica de forma original e surpreendente:

Concluí que, interpenetrando-se no disfarce do rosto externo diversas componentes, meu problema seria o de submetê-las a um bloqueio "visual" ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras, ou de inferior significado (ROSA, 2005, p. 117)

E o narrador fenomenológico começa seu processo de "desbloqueio visual" e/ou de "suspensão" das componentes que envolviam a sua imagem pela mais grosseira: "Tomei o elemento animal, para começo", no seu caso a onça, que era "seu sócia inferior na escala". Então, em seu novo exercício de olhar-se no espelho, "tinha de aprender a não ver (...) os traços que em mim recordavam o grande felino" (*Ibidem*). E, a seguir, vencida essa etapa, vai se despidendo de outras componentes que impediam visualmente sua imagem, tais como:

O elemento hereditário - as parecenças com os pais e avós (...). Em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras, materializa ideias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem sequência nem antecedência, sem conexões nem fundura (ROSA, 2005, p. 118).

A investigação leva o narrador a um processo de destituição sucessiva de elementos filogenéticos, psicológicos e culturais que, em seu conjunto, contribuem para compor, como uma máscara imaginária, o seu rosto externo. Diante das interpelações e enigmas que seus reflexos no espelho colocavam e para atravessar as capas de ilusões que cobriam sua percepção, tornou-se necessário um

exaustivo esforço, levando a interrupção do experimento por alguns meses devido aos desgastes produzidos:

À medida que trabalhava com maior mestria, no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema perspectivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja. E escurecia-se. Por aí, não obstante os cuidados com a saúde, comecei a sofrer dores de cabeça. ... De golpe, abandonei a investigação. (*Ibidem*)

O pesquisador persistente se questiona, diante de seu interlocutor silencioso, se sua atitude de “abandonar a investigação” foi provocada por covardia ou bom senso. E vai buscar nos antigos, em Terêncio - dramaturgo e poeta romano (185-155 a.C.) - apoio moral para justificar sua atitude de suspensão da experiência em andamento avançado: “Lembrem-se, porém, de Terêncio. Sim, os antigos; acudiu-me que representavam justamente com um espelho, rodeado de uma serpente, a Prudência, como divindade alegórica” (*Ibidem*). E deixa de olhar em qualquer espelho por meses.

E após um tempo e quase à beira da desistência, surpreendendo suas expectativas e intenções, o pesquisador curioso olhou num espelho e não viu mais a sua imagem, não viu nada; ele não tinha forma, nem rosto. “O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?”. Aturdido, se deixou cair em uma poltrona, ciente de sua total desfiguração.

Com que, então, durante aqueles meses de repouso, a faculdade, antes buscada, por si em mim se exercitara! Para sempre? Voltei a querer encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles! (ROSA, 2005, p. 119)

A verdade se lhe revela como ausência, como inexistência de um núcleo mais profundo e essencial. “Não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um ... des-almado?”. Atônito, diante do imponderável, entra em pânico, se desculpa

novamente junto a seu interlocutor, se justifica pelas suas colocações precipitadas e promete um final de narrativa mais claro e objetivo.

Mas o senhor estará achando que desvario e desoriento-me, confundindo o físico, o hiperfísico e o transfísico, fora do menor equilíbrio de raciocínio ou alinhamento lógico – na conta agora caio. Estará pensando que, do que eu disse, nada se acerta, nada prova nada. (...) Dou-lhe a razão. Há, porém que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos. (...) Releve-me. E deixe que o final de meu capítulo traga luzes ao até agora aventado, canhestra e antecipadamente (*Ibidem*).

E mesmo essa verdade como ausência não se fecha totalmente em uma conclusão, mostrando-se passageira com o transcorrer do tempo. Anos mais tarde, depois de grandes sofrimentos e de ter encontrado um amor, para além da pura invisibilidade, eis que surge uma nebulosa imagem no espelho, figura que se denuncia, mas que não se revela em sua totalidade:

Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto — quase delineado, apenas — mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (*Ibidem*)

O narrador, enquanto se sentia um pesquisador objetivo na busca de si, mesmo utilizando-se de uma metodologia pertinente, desfazendo-se das componentes externas que constituíam sua aparência corporal, não consegue se encontrar a si mesmo; sua essência se oculta. À medida que, sem a ajuda da ciência, após um longo período de sofrimento e num clima de amor, de abertura para com o outro e para consigo mesmo, retoma sua experiência existencial de busca de si mesmo, volta a se ver no espelho, a encontrar sua imagem desaparecida, mas de uma maneira bem diferente do que julgava ser.

Após passar por essa longa experiência, pela decepção primeira que teve no banheiro público ao constatar-se com uma

aparência horripilante; pelos exercícios constantes de ir além das componentes físicas, familiares, psicológicas, para encontrar “sua vera forma”; após a decepção angustiante de não se ver mais no espelho, de ficar adoentado na busca insana de si mesmo; finalmente, depois de anos, consegue enxergar “um rosto”, “um rostinho de menino”, “qual uma flor pelágica, de nascimento abissal”²⁵. Um rostinho que provinha do mais profundo de si mesmo! A inocência do rosto infantil.

Para Rosenbaum, “a julgar pelo texto de Rosa, é preciso partir das imagens que nos constituem, desconstruí-las e desvendar o núcleo profundo em nós existente. Só então vislumbramos um eterno recomeçar, reescrevendo a história sem fim de nós mesmos” (2008, p. 86). Para Abriata, no fragmento em que o narrador consegue se enxergar com um rostinho de criança:

explicita-se a radical heterogeneidade do eu. O narrador observa que ele, o eu presente, já é um outro ser humano, que começara a nascer, ou seja, a construir-se, a perceber-se humano, num momento pretérito, no momento em que adquiriu competência para conformar-se com a sua diversidade, enfim, com seu insondável mistério (ROSA, 2005, p. 120).²⁶

O conto em forma de ensaio acaba refletindo apontamentos de Adorno presentes em um de seus textos que analisa o ensaio como forma: “A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e coisa impõe um esforço sem limites” (2003, p. 254). O fracasso de precisão descritiva, apesar de todo esforço para captar e expor a própria imagem, é compensado pela força de suas construções literárias, como o “ainda nem rosto” de “menos que um menino” - composições poéticas presentes na narrativa capazes de inverter

²⁵ ROSA, 2005, p. 120. “Flor pelágica, de nascimento abissal”: flor oriunda do mar profundo, do abismo marítimo. Cf. MARTINS, *O Léxico de Guimarães Rosa*, 2001, p. 378.

²⁶ ABRIATA, *As metamorfoses do ator “Eu” em “O Espelho” de João Guimarães Rosa*, 2000, p. 15

indefinição em energia expressiva, potência presente mesmo no momento em que admite as falhas em dizer o que se queria dizer.

O ensaio literário apresenta uma conclusão em aberto colocada em forma de questões, um convite recursivo para que o interlocutor participe do esforço de codificação do próprio exercício de decifração impulsionado no narrador pelo estranhamento diante do espelho, a figura refletida que antes lhe parecia espontaneamente familiar, mas que o surpreende repentinamente como algo que tem muito a revelar sobre sua própria existência.

Os três parágrafos finais do conto de Rosa refletem os percalços que perpassam o todo da estória: um narrador que interroga seu interlocutor, que levanta dúvidas existenciais, que não resolve as questões apresentadas, mas que leva os que dele se aproximam a refletir, a meditar, pois lhes é cobrada a participação, a opinião. Os questionamentos se intensificam e nos desafiam. O primeiro deles reflete o intenso envolvimento do que pergunta em relação ao que está sendo interrogado: “Do que digo, descubro, deduzo. Será, se? Apalpo o evidente? Tresbusco? Será este nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas?”²⁷. Ou seja, será este mundo, “esse vale de lágrimas”, desmantelado, desconjuntado, o espaço, o lugar, onde somos desafiados a construir nossas almas, nossa interioridade, nossa essência, nosso verdadeiro ser?

No parágrafo seguinte, o questionamento é como que uma ordem, um imperativo ético, pois o narrador parte do pressuposto de que seu interlocutor respondeu positivamente à interrogação anterior: “Se sim, a ‘vida’ consiste em experiência extrema e séria; sua técnica – ou pelo menos parte – exigindo o consciente

²⁷ Tresbusco: buscar intensamente, investigar, refletir muito. Será este nosso desengonço e mundo: Será este nosso desengonçado mundo. Para a autora do léxico de Guimarães Rosa, trata-se de uma hendíadis (MARTINS, 2001, p. 503 e 160). Hendíadis é uma figura que consiste em exprimir por dois substantivos, ligados por conjunção aditiva, uma ideia que usualmente se designa por um substantivo e um adjetivo ou complemento nominal. Cf. HOUAISS, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001, p. 1516.

alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra?" (ROSA, 2005, p. 120). Ou seja, a vida, "como experiência extrema e séria", pois só temos uma, exige o alijamento, isto é, o lançar fora, o livrar-se de; o despojamento, isto é, o privar-se, o desapossar-se, o abandonar tudo aquilo que impede "o crescer da alma, o que a atulha e soterra". (*Ibidem*)

Nesse processo de autoconhecimento do ser humano, há, mais uma vez, um diálogo intenso de "O Espelho", de Guimarães Rosa, com "O Espelho", de Machado de Assis. Ambos os autores destacam a busca da alma do/pelo narrador. No conto de Machado de Assis, o personagem desapareceu enquanto sujeito frente ao espelho e seu reencontro consigo mesmo se dá apenas a partir de sua alma exterior, ou seja, quando ele reveste a vestimenta de alferes, que era a sua imagem diante da família, da comunidade e de si mesmo. O personagem de Rosa busca, por outro lado, despojar-se das falsas peles e falsas imagens – de sua alma externa – para reencontrar-se a si mesmo. É a alma interna que lhe interessa conhecer.

Ainda nesse penúltimo parágrafo do conto, no qual o personagem de Rosa consegue se encontrar consigo mesmo, com sua alma interior, ele introduz, em sua fala, uma metáfora mimética com o intuito de intensificar a busca pela vida plenamente vivida. Pouco antes já tinha acentuado essa dimensão ao dizer que a vida consiste em experiência extrema e séria. Logo depois, no processo de identificar a vida com a alma interior, destaca o *salto mortale* como o exercício que vai gerar o "toque e timbre novos às comuns expressões, amortecidas" (*Ibidem*). Não se trata de um salto ornamental e sim de um salto mortal, que coloca em risco a vida, mas que é necessário para destruir o torpor, a mediocridade, o conformismo e para o sujeito assumir-se plenamente em seu vir-a-ser.

Esse penúltimo parágrafo da estória é muito intenso. Ele termina com um "julgamento-problema" que o narrador faz não apenas a seu interlocutor perplexo, mas a todos aqueles que ousaram acompanhar a narrativa até o fim: "Você chegou a existir?" (*Ibidem*). Essa é uma questão radical que fecha com ênfase todo um parágrafo, para não dizer todo um conto que teve como eixo-chave

a questão da vida. Já tínhamos notado em parágrafos anteriores o uso de técnicas e de elementos metodológicos que levaram o autor a se aproximar da fenomenologia.

Nesse momento do texto, essa questão radical – “*Você chegou a existir?*” –, que o narrador faz a seu interlocutor – ganha contornos eminentemente existencialistas. O existencialismo é uma corrente filosófica que dialoga com a fenomenologia, mas que leva a reflexão teórica para a interpretação radical da existência, da vida do homem no mundo, sobretudo no início da segunda metade do século XX, após os horrores da Segunda Guerra Mundial, da destruição de Hiroshima e Nagasaki, da mortandade de judeus, de ciganos e outros, nos campos de concentração da Alemanha e de países europeus. – “*Você chegou a existir?*”.

É pertinente anotar que João Guimarães Rosa foi vice-cônsul em Hamburgo, Alemanha, de 1938 a 1942, no auge do Nazismo e no contexto da Segunda Guerra Mundial. E foi nesse período de tensões e destruições que a luta pela vida, pela existência, ganhou destaque e necessidade de reflexão e ação por parte de pensadores e literatos que viveram essa realidade dramática, entre eles Jean-Paul Sartre (1905-1980), Karl Jaspers (1883-1969), Albert Camus (1913-1960). A ênfase no questionamento radical – “*Você chegou a existir?*” evidencia-nos que Guimarães Rosa dialogou em seus textos com esses escritores sumamente preocupados com a vida, com a existência.

No último parágrafo do texto, após o profundo questionamento e arrazoado do parágrafo anterior, o narrador, com a complacência de seu interlocutor, elabora a sua premissa final e bem fundamentada igualmente em forma de um diálogo socrático. Os elementos narrativos, reflexivos e ensaísticos o levam a essa conclusão: “Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens?” (ROSA, 2005, p. 120) Se, de um lado, a crítica estética adorniana, tensionando as contradições colocadas pelo objeto de análise e interpretação em uma empreitada infundável nos impele a desvendar os enigmas que o conto coloca de modo a fazer submergir seu conteúdo de verdade,

o conto acaba espelhando metaforicamente de modo literário os esforços da crítica e, simultaneamente, na tensão com o filosófico e o estético, o enredo se organiza, avança mimeticamente, e entoia um hino de alegria à vida, à existência, neste mundo dos homens e das mulheres, nesse tempo em que uma nova peste desafia a existência de bilhões de pessoas.

A obra de arte, como um ser vivo, continua tendo muito a nos dizer nos dias de hoje. Deixemos, pois, o final deste pequeno ensaio para o narrador de “O Espelho”, que, durante toda a estória, nos fez pensar, refletir, imaginar e questionar nossa forma de existir: – “*Você chegou a existir?*”.

Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim? (ROSA, 2005, p. 120)

Referências

- ABRIATA, V. L. R. As metamorfoses do ator “Eu” em “O Espelho” de João Guimarães Rosa. In: PINO, Dino del (Org.). **Semiótica: Olhares**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 153-160.
- ADORNO, T. W. **Filosofia da Nova Música**. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ADORNO, T. W. Observações sobre o pensamento filosófico. In **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 15-25.
- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ADORNO, T.W. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa/Portugal: Edições 70 Ltda., 2011.

- ANDRADE, A. M. "O espelho" de Guimarães Rosa. **Revista de Letras**, Vol. 14 (1972), p. 49-71.
- ANDRADE, S. M. V. **A vereda trágica do Grande sertão: veredas**. São Paulo: Edições Loyola, 1975.
- ASSIS, M. de. O Espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. In **Papéis Avulsos**. São Paulo: Editora Saraiva, 2016.
- BARROS, M. H. N. **Miguilim e Manuelzão**: viagem para o ser (um estudo de duas novelas de Guimarães Rosa). Belo Horizonte: Edição da autora, 1996.
- COSTA e SILVA, A. Estas Primeiras Estórias. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 9-14.
- FANTINI, M. (Org.). **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- GALVÃO, W. N. Guimarães Rosa. **Folha explica**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GALVÃO, W. N. **Mínima mímica**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2001.
- JASPERS, K. **Filosofia da existência**: conferências pronunciadas na Academia Alemã de Frankfurt. Trad. Marco A de M Matos. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1973.
- LAGES, S. K. **João Guimarães Rosa e a saudade**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MARQUES, O. **Canto e plumagem das palavras**. A seta e o alvo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- MARTINS, N. S. **O Léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- NASCIMENTO, E. M. F. S.; LEONEL, M. Ce. Frente a "o espelho" de Machado e de Guimarães Rosa. **Estudos Literários. Revista da Anpoll50**: Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística. v. 1, n. 50, p. 275-292, 2019.

- NUNES, B. O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias. In **Cadernos de Literatura Brasileira**. Edição comemorativa dos 10 anos, n. 20 e 21, 2006, p. 236-244.
- OVÍDIO, **Metamorfoses**. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PACHECO, A. P. **Lugar do mito**: Narrativas e Processo social nas Primeiras histórias de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.
- PUCCI, B. **Dialética Negativa**: Filosofia e Metafísica: tensões. Interação, UFG Online, v. 39, p. 257-270, 2014.
- PUCCI, B. Para Rosa com Adorno: a luta agônica da palavra e do conceito em busca do “quem” das coisas. In **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 8, p. 122-133, 2010.
- RONÁI, P. Os vastos espaços. In ROSA, João Guimarães. **Primeiras histórias**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 19-47.
- ROSA, J. G. **Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.
- ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, J. G. O espelho. In **Primeiras histórias**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, J. G. **Corpo de Baile**. Edição Comemorativa 50 anos (1956-2006). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.
- ROSENBAUM, Y. Notas sobre o conto “O espelho”, de Guimarães Rosa. In **Ide**, São Paulo, Vol. 31, n. 47, p. 84-87, 2008.
- SARTRE, J-P. **A Idade da Razão**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- SOUZA BURGUES, S. de. O Espelho, de Guimarães Rosa: reflexos e leituras. **RevLet – Revista Virtual de Letras**, v. 08, no 01, jan./jul. 2016.

VII

A obra-de-Arte como Práxis, 2015 ¹

Todas as obras de arte autênticas são *tour de force* (Adorno)

As obras de arte são de uma solidão infinita: nada pior do que a crítica para as abordar. Apenas o amor pode captá-las, conservá-las, ser justo em relação a elas (Rainer Maria Rilke)

Este texto se propõe analisar o aforismo “Atitudes a respeito da práxis: efeito, vivência, comoção”, do livro *Teoria Estética*, de Theodor Adorno, na tentativa de se aproximar do sentido e da abrangência do conceito “a obra-de-arte como práxis”; e, por meio desse exercício teórico, dialogar com o conto de Guimarães Rosa, “A Benfazeja”, do livro *Primeiras Estórias*, investigando seu efeito social e o movimento para a maioria dos personagens e dos leitores. Serão abordados os seguintes eixos teóricos do aforismo: a relação entre a arte e a teoria na práxis; o efeito social como a relação direta da arte à práxis e o *engagement* como uma força estética produtiva; a experiência de interpretação da obra-de-arte enquanto irrupção da objetividade na consciência subjetiva e formação da consciência. Em “A Benfazeja”, à luz dos eixos teóricos expostos, serão tensionados os tópicos: a reencarnação da *hibris* do herói trágico na debilidade física da mulher sertaneja e sua sina de salvar a comunidade, sacrificando-se a si mesma; o discurso crítico

¹ Este ensaio, construído em parceria com Luiz Carlos Andrade de Aquino (professor doutor da Universidade do Vale do Paraíba – UNIVAP) e com Artieres Estevão Romeiro (professor doutor da Universidade Técnica Particular de Loja, Equador), foi publicado pela Revista *Artefilosofia* (UFOP), v. 19, p. 1-12, 2015.

do que vem de fora, narra os acontecimentos e desenvolve tentativas de formar as consciências das pessoas do lugarejo; a exortação final do narrador na esperança de que as gerações futuras rasguem o véu de Maia e enxerguem o *verum* dos fatos; a arte em “A Benfazeja” como expressão de uma práxis produtiva.

O aforismo “Atitudes a respeito da práxis: efeito, vivência, comoção” (2011, p. 362-370) se localiza no item “Sociedade”, na segunda metade do livro *Teoria Estética*, publicado em 1970, um ano após a morte de Adorno, e no contexto de 20 outros aforismos que compõem o item, entre os quais: “A arte como modo de conduta”; “Mediação da arte e da Sociedade”; “Empenhamento”; “Opção Política” (ADORNO, 2011, p. 339-392). A tentativa de analisar o aforismo citado se desenvolverá no diálogo com o item “Sociedade”, bem como com outros aforismos do livro *Teoria Estética*. O propósito deste trabalho não é desenvolver uma análise exegética de todos os detalhes e expressões do aforismo, mas deter-se em alguns de seus eixos teóricos que lançam luzes sobre o conceito “a obra-de-arte como práxis”.

E o primeiro a ser examinado é “a relação entre a arte e a teoria”, que assim se apresenta no aforismo:

A arte necessita de permanente autocorreção deste momento ideológico. É capaz disso porque, sendo a negação da essência prática, é ao mesmo tempo também práxis, e não apenas pela sua gênese, isto é, pelo fazer, de que precisa todo o artefato. Se o seu conteúdo se move em si mesmo, se não permanece idêntico, então as obras de arte objetivadas tornam-se, na sua história, comportamentos práticos e viram-se para a realidade. A arte é aqui uma só coisa com a teoria. Repete em si, modificada e, se se quiser neutralizada, a práxis e assim toma posição.²

Para Adorno, a obra de arte moderna é um ser vivo, não apenas um artefato; como um ser vivo, à semelhança de uma mônada, carrega em si uma história, a história de sua época, e,

² ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 363.

nessa dimensão, se caracteriza como a historiografia inconsciente de seu momento. É preciso fazê-la falar. E os contemporâneos de sua aparição, pelas afinidades eletivas com o seu tempo, apresentam condições favoráveis para decifrar seu enigma, captar seu conteúdo de verdade. Mas não só isso: a obra de arte contemporânea ultrapassa seu momento monádico, mesmo sem possuir janelas; ela não permanece historicamente idêntica a si mesma; seu conteúdo, que se manifesta sedimentado na forma, se move, não permanece o que era, no contexto de novas contradições sociais, no olhar exigente de novos contempladores. É nesse mover-se na história que ela deve corrigir continuamente seus resquícios ideológicos para que possa ser ela mesma. E, assim sendo, tanto no momento histórico em que foi elaborada, quanto em momentos posteriores, a obra de arte, que proveio da sociedade, se volta para essa mesma sociedade, questionando-a, assumindo uma postura crítica, tornando-se uma práxis. Assim agindo, a arte se torna “uma só coisa com a teoria”.

No ensaio “Notas marginais sobre teoria e práxis”, escrito em 1969, diretamente relacionado à *Dialética Negativa*, destinado a um curso de verão, interrompido pelos estudantes, Adorno defende a tese de que a teoria é uma forma de ação. Diz ele: “Pensar é um agir, teoria é uma forma de práxis; somente a ideologia da pureza do pensamento mistifica este ponto. O pensar é um modo de comportamento irrecusavelmente real em meio à realidade³. Para ele, o pensamento sempre quando se volta *versus* uma contradição da realidade, desenvolve um impulso prático; e a teoria, enquanto resultado de uma postura ativa e crítica do pensar, pode se converter em uma força produtiva transformadora. Ao final do ensaio, o filósofo emite um testemunho de como a teoria se tornou para ele uma práxis, uma forma de ação convincente: “Todas as vezes que intervim de maneira direta, em sentido estrito, com visível influência prática, isso ocorreu unicamente através da teoria” (ADORNO, 1995, p. 229).

³ ADORNO, *Palavras e Sinais: Modelos Críticos 2*, 1995, p. 204-205.

E agora, em seu livro sobre a estética, aproxima de maneira íntima a arte e a teoria, no quesito referente à práxis; ambas como que se identificam enquanto uma forma de ação na *pólis*, no espaço público. Assim como o filósofo pode intervir de forma ativa na sociedade através de seus conceitos e juízos; também o artista pode intervir na sociedade, de maneira prática, através de suas imagens e de suas construções estéticas.

O segundo eixo teórico do aforismo anuncia que “a relação dialética da arte à práxis é a do seu efeito social”:

Pode duvidar-se que as obras de arte se empenhem politicamente; quando isso acontece é quase sempre de modo periférico; se elas se esforçam por tal, costumam desaparecer sob o seu conceito. O seu verdadeiro efeito social é altamente indireto, participação no espírito que contribui, por processos subterrâneos, para a transformação da sociedade e se concentra nas obras de arte; adquirem tal participação apenas pela objetivação (ADORNO, 2011, p. 364).

A ação da obra de arte na sociedade, sua práxis, se processa dialética e indiretamente, e se expressa em seu efeito social. Adorno, por diferentes nuances vai mostrando o como se processa o efeito social. Anotamos algumas: a obra de arte, pela sua simples existência – enquanto oriunda das tensões sociais e crítica dessas mesmas tensões –, é a “lembrança” de uma intervenção na realidade; ela contém na imanência de sua forma, pelo fato de ser o que é, uma “práxis latente”, que se contrapõe ao sucedâneo de “uma práxis imediata”; enquanto “modelo de uma práxis possível”, só atua na sociedade de maneira retrospectiva, a partir de sua *aparition*, de sua interpretação, do empenhamento de “um sujeito global”, quando, por exemplo, um grupo de indivíduos, em determinado momento histórico, captam sua mensagem, como uma luz que incendeia, e criam formas coletivas e contagiantes de intervenção; e, muitas vezes, as análises críticas feitas sobre o efeito social das obras de arte se referem ao que elas “encerram em sua coisalidade”, como um “tour de force”, um sistema de contradição;

e não o que elas, de fato, geram. Além de que a força e a intensidade de seu “empenhamento prático” são determinadas antes pelo momento histórico que por ela mesma, por sua objetividade. Seu efeito social se manifesta, paradoxalmente, como “um efeito de segunda mão; o que nele se atribui à espontaneidade depende, por sua vez, da tendência social global” (*Idem*, 2011, p. 364-365).

As nuances acima descritas sobre a manifestação do efeito social das obras de arte atestam que seu empenho político, quando acontece, se dá “quase sempre de modo periférico”, indireto, “por processo subterrâneos”, enquanto “uma participação do espírito (...) para a transformação da sociedade”. E essa participação do espírito se relaciona à intervenção de contempladores privilegiados, pois para captar sua energia são necessários pressupostos, que poucos os têm. E elas expressam esse potencial crítico e político a partir de sua simples existência na sociedade e do desafio que lançam a seus atentos contempladores. Adorno, em outro momento da *Teoria Estética*, já tinha feito essa observação: “Quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior” (*Idem*, 2011, p. 266).

A partir das conotações acima sobre o efeito social indireto das obras de arte, Adorno, no aforismo, critica o programa de Brecht de criar “obras de arte” com a finalidade de provocar a reflexão do espectador, forçando o seu efeito social e político. Utilizar-se da atitude reflexiva para tentar conhecer objetivamente o conteúdo de verdade que as obras de arte têm a oferecer aos que delas se aproximam é uma atitude adequada na interpretação; porém forçar seu efeito social é uma afronta à autêntica obra de arte e à sua potencialidade crítico-política. Neste detalhe, o “*gestus* didático” de Brecht, seu pragmatismo partidário, é, para o frankfurtiano, intolerante e autoritário. Pois, “quando muito, as obras de arte exercem um efeito prático numa transformação da consciência dificilmente apreensível”, mas não enquanto esse efeito é exigido (ADORNO, 2011, p. 365). Se elas são forçadas a produzir tal efeito, “costumam desaparecer sob o seu conceito”.

O *engagement* é um momento da práxis objetiva da obra-de-arte e uma força estética produtiva, escreve Adorno no aforismo seguinte ao que estamos analisando, cujo título é “Empenhamento” (2011, p. 370-373). No entanto, o *engagement* é, antes, expressão de “um grau de reflexão mais elevado” sobre a obra de arte do que fruto de sua tendência histórica; visa não apenas aprimorar algumas situações e sim “a transformação das condições conjunturais”, inclinando-se para o “em-si” da obra de arte, para a sua essência. “A imanência das obras – diz Adorno –, a sua distância quase apriorica da empiria, não existiria sem a perspectiva de um estado realmente transformado pela práxis consciente de si mesma” (2011, p. 371). Isso por que a práxis não é um efeito externo das obras, mas brota *de profundis* de seu conteúdo de verdade e, nessa perspectiva, “o *engagement* pode-se tornar uma força estética produtiva”. É o que o frankfurtiano vislumbra na análise do efeito social de *Os sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe:

Obras sem tendência como o *Werther*, contribuíram consideravelmente para a emancipação da consciência burguesa na Alemanha. Ao apresentar o choque entre a sociedade e o sentimento daquele que se sentia mal amado até à sua aniquilação, Goethe protestava *eficazmente* contra o espírito pequeno-burguês endurecido, sem o nomear (2011, p. 372; grifo nosso).

E, novamente, em crítica ao didatismo de Brecht, aproxima dialeticamente dois conceitos paradoxais, que se friccionam na práxis estética: “Hoje o *engagement* e o hermetismo convergem na recusa do *statu quo*” (ADORNO, 2011, p. 373). É essa ambiguidade presente no em-si da obra de arte autêntica que constitui seu elemento vital, sua força produtiva social.

No ensaio “Notas marginais sobre teoria e práxis”, Adorno já tinha feito observação símile em relação à teoria: “Precisamente aquelas teorias que não foram concebidas com vistas à sua aplicação são as que têm maior probabilidade de serem frutíferas na prática” (1995, p. 228).

O terceiro eixo de análise destaca a experiência de interpretação da obra-de-arte enquanto irrupção da objetividade na consciência subjetiva e formação da consciência. Diz a citação:

A experiência da arte enquanto experiência da sua verdade ou inverdade é mais do que uma vivência subjetiva: é a irrupção da objetividade na consciência subjetiva. Ela é mediatizada por aquela precisamente onde a reação subjetiva é mais intensa (ADORNO, 2011, p. 368).

Talvez inspirado por Benjamin, o filósofo frankfurtiano tensiona, no aforismo, os conceitos de experiência (*Erfahrung*) e de vivência (*Erlebnis*) no ato de contemplação/interpretação da obra de arte e se utiliza de imagens incisivas e de metáforas persuasivas para, de forma mais elaborada, expressar os conceitos. Konder, leitor de Benjamin, expõe com clareza a especificidade dos dois termos: “*Erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, (...), que se desdobra, como numa viagem; (...). *Erlebnis* é a vivência do indivíduo isolado, é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas”⁴. Ramos-de-Oliveira complementa sutilmente as anotações de Konder, nos fazendo ver que *Erlebnis* está ligado a *leben*, em Português, viver; *Erfahrung* remonta ao verbo *fahren*, que se traduz como conduzir. *Erlebnis* é a atitude de quem passa a vida como um espectador, que reage a estímulos; *Erfahrung* é a atitude de quem vive com certo grau de reação consciente. “Tem *Erfahrung* quem é capaz de extrair da vida uma experiência, uma compreensão; trata-se de alguém (...) que extrai da experiência pessoal seu sumo à luz do legado cultural, que o enriquece e a que ele enriquece”⁵.

É nessa inspiração benjaminiana que Adorno avança em suas análises sobre a experiência de contemplação da obra de arte. Deixa claro, de início, que quem se coloca objetivamente perante uma obra

⁴ KONDER apud BENJANIN. *Sobre Alguns temas em Baudelaire*, 1989, Nota de Rodapé, p. 146.

⁵ RAMOS-DE-OLIVEIRA, *Reflexões sobre a educação danificada*, 1997, p. 31.

de arte, dificilmente se deixará entusiasmar pelo seu apelo imediato; e que os sentimentos dos intérpretes são apenas um momento parcial do processo e não o mais decisivo: “A vivência é apenas um momento de tal experiência e um momento falível”; em que o receptor “se esquece e desaparece na obra”. A experiência da contemplação plena, porém, é muito mais que uma vivência, é a “irrupção da objetividade na consciência subjetiva”. Supõe, sim, instantes de profundas emoções, em que o contemplador “deixa de sentir o chão debaixo de seus pés”; e “a possibilidade da verdade que encarna na imagem estética torna-se, para ele, física” (ADORNO, 2011, p. 366-369). E, continua de forma mais entusiasmada:

Semelhante imediatidade na relação com as obras, no pleno sentido da palavra, é função da mediação, de uma experiência considerável e englobante; esta intensifica-se no instante e para isso precisa da consciência total e não de estímulos e reações pontuais (*Idem*, 2011, p. 368).

E o filósofo vai mais a fundo na descrição intensa dessa experiência estética. Esse experimentar plenamente a intimidade da obra de arte exige do contemplador uma decisão, um julgamento, um conceito: que sua experiência seja relatada através de ideias e de juízos; que ele se torne o porta-voz daquela que se desnudou a seu olhar demorado e persuasivo. E Adorno, tão comedido na exposição de suas análises, não se contém, e apresenta de forma expressiva sua experiência de contemplador:

O abalo intenso, brutalmente contraposto ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer. É antes um momento da liquidação do eu que, enquanto abalado, percebe os próprios limites e finitude. Esta experiência é contrária ao enfraquecimento do eu, que a indústria cultural promove. (...). A arte é assim, para o sujeito, metamorfoseada no que ela é em si, porta-voz histórico da natureza oprimida e, em última análise, crítica perante o princípio do eu, agente interno da opressão. A experiência subjetiva oposta ao eu é um momento da verdade objetiva da arte (ADORNO, 2011, p. 369-370).

A “irrupção da objetividade na consciência subjetiva” só pode se transformar em uma práxis na *pólis*, só pode ser um momento ímpar na formação da consciência daquele que viveu essa experiência considerável; ele, à semelhança do que escapou das trevas da caverna e contemplou plenamente a luz, a verdade, vai ter que voltar até os seus e expressar eficazmente a sua felicidade; como um privilegiado imerecido foi tocado internamente por uma imensa responsabilidade e como que, por procuração, se sentirá alegremente impelido a compartilhar sua experiência com os outros.

* * * * *

A análise do aforismo “Atitudes a respeito da práxis: efeito, vivência, comoção”, nos seus três eixos – a relação entre a arte e a teoria na práxis; o efeito social como a relação direta da arte à práxis e o *engagement* como uma força estética produtiva; a experiência do contemplador da obra-de-arte enquanto irrupção da objetividade na consciência subjetiva e formação da consciência –, não foi apenas um exercício de interpretação textual; ele continha em si, desde sua escolha, uma intencionalidade: lançar luzes sobre o conto de Guimarães Rosa, “A Benfazeja”, dialogar criticamente com essa obra de arte, investigando seu efeito social e seu movimento para a maioria dos personagens e dos leitores. É o que vamos tentar fazer, a seguir.

“A Benfazeja” é um dos 21 contos compactos de *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, publicados em 1962 ⁶. O conto se desenvolve em forma de diálogo entre o narrador e os moradores do lugarejo a respeito de uma mulher, Mula-Marmela, que, de acordo com os relatos, teria assassinado seu marido Mumbungo, sujeito perverso, e teria sido responsável pela cegueira e, depois pela morte, de seu enteado, Retrupé, de quem era guia em seu perambular pelo lugarejo e que reproduzia as atrocidades do pai. O narrador, que veio de fora, um observador atento e crítico,

⁶ ROSA, *A Benfazeja*, 2005, p. 161-170.

analisa a trajetória da envelhecida e alquebrada mulher, que, mesmo amando e sendo amada pelo seu marido, e cuidando como se fosse mãe, e sendo respeitada pelo seu enteado, assassinara a ambos para livrar a comunidade dos malefícios dos dois facínoras. Ele, em contraposição aos moradores, se propõe a destacar a face benfeitora de Mula-Marmela, sua sina histórica, e questionar o desprezo, o não reconhecimento do vilarejo por ela. O conto termina com mais uma ação benfazeja de Mula-Marmela – ao se retirar para sempre do lugar onde vivia, leva consigo um cão em decomposição para livrar os moradores dos perigos da pestilência – e com a esperança do narrador de que os filhos dos moradores, ao conhecerem a verdadeira história da mulher, resgatem a sua imagem singela e altruísta.

O primeiro elemento a ser destacado, no conto, é a reencarnação da *hybris* do herói trágico na debilidade física da mulher sertaneja e sua sina de salvar a comunidade, sacrificando-se a si mesma. Adelaide Cézar (2003), em seu artigo, “A presença do trágico em ‘A Benfazeja’, de João Guimarães Rosa”, apresenta três mensagens do conto que comprovam essa constatação. Logo no primeiro questionamento do narrador aos moradores do lugarejo, após uma rápida descrição de Mula-Marmela, ele pergunta: “Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, no domínio do demasiado?” (ROSA, 2005, p. 161). Para Adelaide Cézar,

Apresentar Mula-Marmela, (...), como alguém situado ‘no domínio do demasiado’, significa colocá-la na ordem antiga dos personagens que creem em seus valores e por eles lutam incondicionalmente, sem recorrerem nunca a qualquer espécie de negociação que lhes propiciem a fuga do destino. Antígona, Édipo, Ajax, Agamenon, entre muitos heróis gregos, caracterizam-se pela *hybris*, pela desmedida, sendo, por tal especificidade, eliminados da comunidade grega, ainda que com muita dignidade (CEZAR, 2003, p. 77-78).

Mula-Marmela, assumindo sua sina trágica, é eliminada da comunidade, no entanto sem o reconhecimento dos benefícios que a ela proporcionou.

Uma segunda mensagem que caracteriza a aproximação do conto à tragédia grega se dá no terceiro parágrafo, quando o narrador, após o questionamento: “E nem desconfiaram, hem, de que poderiam estar em tudo e por tudo enganados?” retruca: “Rica, outromodo, sim, pelo que do destino, o terrível” (ROSA, 2005, p. 161-162). E, no transcorrer do conto, há outras passagens que atestam a determinação prévia de seus atos. No sétimo parágrafo, o que narra, comentando o amor e o temor de Mumbungo à sua mulher, afirma: “Queria-lhe, e temia-a – de um temor igual ao que agora incessante sente o cego Retrupé. Soubessem, porém, nem de nada. A gente é portador”. Mula-Marmela carregava no imo de seu franzino ser uma terrível incumbência. No décimo parágrafo, a violência do intento de ir contra ela mesma para cumprir uma determinação, se expressa de forma direta e cruel. Assim se posiciona o narrador:

Se eu disser o que sei e pensam, vocês inquietos se desgostarão. Nem consintam, talvez, que eu explique, acabe. A mulher tinha de matar, tinha de cumprir por suas mãos o necessário bem de todos, só ela mesma poderia ser a executora — da obra altíssima, que todos nem ousavam conceber, mas que, em seus escondidos corações, imploravam. Só ela mesma, a Marmela, que viera ao mundo com a sina presa de amar aquele homem, e de ser amada dele; e, juntos, enviados. Por quê? Em volta de nós, o que há é a sombra mais fechada — coisas gerais. (...). Só ela poderia matar o homem que era o seu, ela teria de matá-lo. Se não cumprisse assim (...) ela enlouqueceria? (ROSA, 2005, p. 164).

Comenta Cézar: “Trata-se da não-escolha da escolha, trata-se da necessidade que sobrecarrega e sobredetermina o ato”.⁷

⁷ CÉZAR, *A presença do trágico em 'A Benfazeja'*, de João Guimarães Rosa, 2003, p. 78.

Uma última referência ao trágico grego se apresenta no derradeiro parágrafo, quando o narrador, como que, descreve o exílio para sempre de Mula-Marmela:

E ela ia se indo, amargã, sem ter de se despedir de ninguém, tropeçante e cansada. Sem lhe oferecer ao menos qualquer espontânea esmola, vocês a viram partir: o que figurava a expedição do bode — seu expiar. Feia, furtiva, lupina, tão magra. Vocês, de seus decretantes corações, a expulsaram (ROSA, 2005, p. 169).

Para César, a palavra “bode”, assim como “desmedida”, leva, de imediato, ao universo trágico. O termo tragédia parece conter em sua história a dança dos sátiros em torno do bode sacrificado; um ritual de expiação, de catarse. E o narrador compara a saída de Mula-Marmela da cidade como a “expedição do bode”; uma expedição que é, ao mesmo tempo, uma forma de expiação e uma liberação (CEZAR, 2003, p. 77-78). A “feia, furtiva, lupina Mula-Marmela, que, em cumprimento a uma determinação do imponderável, sacrificou a si mesma para proteger a *pólis* dos riscos dos facínoras, agora, após beneméritas ações, tropeçante, cansada e amargurada, se sente obrigada, moralmente, a deixar o povoado como expiação pelos crimes que cometeu, e para alívio dos moradores. É alegórico Marmela, em sua despedida, levar consigo um cão que apodrecia!

Um segundo elemento em análise é o discurso crítico do que vem de fora, narra os acontecimentos e desenvolve tentativas de formar as consciências das pessoas do lugarejo e livrá-las do ódio e do preconceito contra a velha mulher. Nos 20 parágrafos que compõem a estória, ele, à semelhança de Sócrates, está dialogando reflexiva e eticamente com os moradores:

. lançando-lhes questões sobre aquela frágil, mas enigmática mulher;

. perguntando e ouvindo os relatos sobre o trio: Mumbungo, Mula-Marmela e Retrupé, apelidos pejorativos criados pelas

peessoas do local para caracterizar o marido, a mulher e o filho/enteado;

. nomeando as mentiras e as calúnias que tinham criado sobre aquela temida pessoa: “Não diziam, também, que ela ocultava dinheiro, rapinicado às tantas esmolos que o cego costumava arrecadar?” (ROSA, 2005, p. 161); e, mais adiante: “Diziam que, em outro tempo, ao menos, entre eles teria havido alguma concubinação. (...). Vocês sabem que isso é falso; e como a gente gosta de aceitar essas simples, apaziguadoras suposições” (*Idem*, 2005, p. 168);

. apontando a ambivalência do comportamento dos moradores, que, de um lado, culpavam-na pelos crimes cometidos; de outro lado, sentiam-se aliviados pelos crimes terem acontecidos;

. questionando-os por jogarem em cima dela “o ódio que deveria ir só para os dois homens”;

. admoestando-os de suas ações: “Dizem-na maldita: será; é? Porém, isto, nunca mais repitam ...”; e, mais adiante: “E vocês ainda podem culpar esta mulher, a Marmela, julgá-la, achá-la vituperável?” (2005, p. 165; 167);

. acusando os moradores de terem expulsado do lugarejo a benfazeja.

Enfim, um diálogo crítico, ético, com os moradores do local, problematizando seus valores, tentando persuadi-los a irem além das aparências. Ele mesmo, no parágrafo sétimo, diz: “Sou de fora”. Talvez o fato, de não ser um aborígene, de não ter sido contaminado pelos costumes e boatos do lugarejo, lhe tenha dado melhores condições de enxergar as pessoas e os acontecimentos de maneira diferente. No início do primeiro parágrafo do conto, antes mesmo de apresentar Mula-Marmela, tenta entender a miopia dos moradores, mas não justifica a permanência dos preconceitos. Diz ele:

Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível. Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas. A gente não revê os que não valem a pena. Acham ainda

que não valia a pena? Se, pois, se. No que nem pensaram; e não se indagou, a muita coisa. Para quê? (ROSA, 2005, p. 161).

O narrador, fundamenta suas intervenções sociais nas informações trazidas pelos próprios moradores, como respostas às suas perguntas e à necessidade que sente de querer ir mais a fundo no conhecimento das coisas. Expressões como as que seguem: “você nunca suspeitaram ...”; “Apanhem-lhe o andar em ponta Seja-se exato”; “Lembrem-se bem, façam um esforço”; “Vocês nunca pensaram nisso, e culpam-na. Por que não de ser tão infundados e poltrões, sem espécie de perceber e reconhecer?” (ROSA, 2005, p. 161; 162; 164) ... destacam seu empenho reflexivo na tentativa de convencer os moradores a desenvolverem uma postura ética em relação aos dessemelhantes. Cito a observação perspicaz de Iolanda Cristina dos Santos sobre o narrador do conto:

Narrador onisciente, seu olhar é profundo e consegue captar o que ninguém viu. Sua sabedoria vem justamente deste olhar, que não conhece apenas o presente da personagem, mas todo o processo pelo qual ela passou. Somente ele consegue ter um olhar perscrutador, benevolente e cúmplice, porque conhece as sutilezas da alma humana. ⁸

O terceiro elemento em análise no conto é a exortação final do narrador na esperança de que as gerações futuras rasguem o véu de Maia e enxerguem o *verum* dos fatos. Mas, antes, outros três destaques merecem ser alçados em favor daquela que era tida como maldita e que, na visão dos moradores, merecia o final que lhe foi dado. O primeiro traduz a percepção sensível do narrador sobre a violência que Mula-Marmela impetrou contra ela mesma, ao assassinar Mumbungo, o amor de sua vida, e as consequências psicossomáticas pessoais desse empreendimento social. Diz ele, dirigindo-se a seus ouvintes:

⁸ SANTOS, O *narrador persuasivo*: um olhar benfazejo, 2006, p. 3.

Mas não a recompensaram, a ela, a Mula-Marmela; ao contrário: deixaram-na no escárnio de apontada à amargura, e na muda miséria, pois que eis. Matou o marido, e, depois, própria tremeu, forte demais, o pavor que se lhe refluía, caída, dado achaque, quase fria de assombro de estupefazerimento, com o cachorro a uivar (ROSA, 2005, p. 164).

O segundo destaque diz respeito ao olhar detalhista e benevolente do narrador, que observa nuances no comportamento de quem, mesmo tratada com desdém, retribui com atitudes do bem. Aqui, mais uma vez, ele está questionando os moradores, por não se interessarem por ela, por não notarem como anda, como vive: “Repararam como olha para as casas com olhos simples, livres do almadichoamento de pedidor? E não põe, no olhar as crianças, o soturno de cativo que destinaria aos adultos. Ela olha para tudo com singeleza e admiração” (ROSA, 2005, p. 165).

O terceiro e comovente destaque retrata a relação de Mula-Marmela com seu enteado, o cego Retrupé. Por assim dizer, acompanhava-o *pari passu* nas andanças pelo lugarejo no ato de pedir esmola, ou melhor, de exigir esmola; acompanhava-o gentilmente nas visitas íntimas às mulheres; não o deixava tomar cachaça, embora essa atitude deixasse Retrupé raivoso. Mas um dia, o cego se enfureceu, tomou de seu facão, avançou às doidas tentando golpeá-la. “E ela, erguida, onde estava, permaneceu, não se moveu, não se intimidava?”. Frustrado por não conseguir atingi-la e pelo ato que tinha feito, o cego tremeu, o facão lhe caiu da mão, gemeu, chorou e implorou: — “Mãe ... Mamãe ... Minha mãe!”, caindo no chão e “tremia estremeidamente, feito os capins do pasto”. Mula-Marmela se aproximou, sem falar nada, apanhou o chapéu no chão, limpou-o, colocou-o na cabeça dele; trouxe também o facão e recolocou-o na bainha. “Diz-se que ela teria lágrimas nos olhos; que falou, soturna de ternuras terríveis: — “Meu filho ...” (ROSA, 2005, p. 169). Esse relato de sensibilidade extrema entre os dois personagens levou até o comentador às lágrimas; porém os moradores do lugarejo não tinham olhos e nem coração para

admitirem momentos de comiseração para com os marginalizados andarilhos esmoleiros.

Como se pode notar, nem mesmo esses momentos de maior ternura e altruísmo de Mula-Marmela foram eficientes na tentativa de convencer os moradores a superarem o ódio e o preconceito e tratarem a velha mulher com um mínimo de respeito e dignidade. O narrador tentou, com todas as artimanhas de sua retórica, com todas as fibras de seu coração e de seu pensar, a persuadir os moradores de seus enganos, de seus falsos testemunhos. Mas não obteve êxito. Tentou ser um narrador persuasivo, convincente, mas não o foi; pelo menos para os moradores do lugarejo. Talvez para seus leitores o foi. E então, no último parágrafo, faz um derradeiro apelo aos moradores, uma quase intimação:

E nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem a seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer. De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando: — se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na hora de sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, entanto (ROSA, 2005, p. 170).

A esperança do narrador persistente era que, com a apresentação desse gesto extremado de altruísmo à comunidade, realizado por aquela mulher da própria comunidade, os moradores adultos do amanhã pudessem resgatar a velha senhora dos olhares maldosos e mal-agraçados dos contemporâneos e se fizesse justiça àquela que, na realidade, era a benfazeja da comunidade.

* * * * *

Os três tópicos de “A Benfazeja” – a reencarnação da *hbris* do herói trágico na debilidade física da mulher sertaneja; o discurso crítico do que vem de fora, narra os acontecimentos e desenvolve

tentativas de formar as consciências dos moradores; a exortação final do narrador na esperança de que as gerações futuras enxerguem o *verum* dos fatos – foram selecionados e analisados à luz do aforismo “Atitudes a respeito da práxis: efeito, vivência, comoção”, na perspectiva de compreender “A Benfazeja” como expressão de uma práxis produtiva. É nossa incumbência, agora, ao final do escrito, um retorno ao conto para explicitar o objetivo deste empreendimento: se o efeito social de “A Benfazeja” aponta na direção da maioria dos personagens e dos leitores.

Talvez a metáfora mais expressiva de Adorno na descrição da experiência da obra de arte como práxis, no aforismo analisado, seja a “irrupção da objetividade na consciência subjetiva”. Esse juízo caracteriza com argúcia e pertinência a forma como a obra de arte, à semelhança da teoria, age como uma força viva e luminosa no espírito dos que dela se aproximam com respeito, paciência e persistência. A irrupção é como que a explosão de algo vivo que vem de dentro, atinge com intensidade seu contemplador, e lhe propicia o contato íntimo como o conteúdo de verdade que ela carrega em suas entranhas. É evidente que a “erupção da objetividade”, esse *tour de force*, é fruto de um intenso esforço de imersão e de emersão, exige pressupostos, se faz através de múltiplas tentativas, reconfigura experiências, transforma-se em um impulso prático da consciência.

A experiência de “A Benfazeja” ser captada como a “irrupção da objetividade na consciência subjetiva” pode se tornar uma verdade nos exercícios de se perder em suas linhas e entrelinhas; no acompanhar, de coração aberto, a trajetória sinuosa de Mula-Marmela e ajudá-la a carregar o cão apodrecido; no prestar atenção aos questionamentos do narrador insistente; no acreditar, à semelhança dele, que o impossível em um determinado momento, pode se tornar possível em outro, e não desistir nunca.

Se Mula-Marmela desenvolve uma ação eminentemente política a partir de suas atitudes radicais, eliminando dois homens perigosos que não tinham condições de viver no lugarejo e realizando outras ações benfazejas na comunidade; o narrador, por

sua vez, desenvolve outro tipo de práxis, através de sua intervenção teórica e questionadora, mesmo não obtendo resultados imediatos. Ele sabe, à semelhança de Adorno, que o possível efeito social de sua práxis, só atuará na comunidade de maneira projetiva. Então, prepara o terreno e lança sementes que poderão brotar com as novas gerações

Há no conto um movimento para a maioria dos personagens? Do narrador, certamente sim, pois à medida que faz a estória se desenvolver, cada vez mais se sente parte dela, e se mostra extremamente crítico em relação aos fatos e, ao mesmo tempo, benfazejo e compreensivo em relação à Mula-Marmela. Ele cresceu espiritualmente com o desenrolar do conto. Os moradores do lugarejo, não, continuaram com seus olhares enviesados. Por sua vez, há no conto um movimento para a maioria dos leitores, particularmente daqueles que se lançaram a fundo perdido nos meandros de suas tensões, no confronto contra os preconceitos dos moradores, na solidariedade à mulher espezinhada e tentaram acompanhar Mula-Marmela até o fim. Esses leitores/contempladores entenderam a mensagem ética do narrador e aceitaram seu convite de olharem para si mesmos, de procurarem se desfazer dos olhares empedernidos; eles se comoveram com a velha mulher, guia do cego Retrupé, que olhava para tudo “com singeleza e admiração”.

A imanência de uma autêntica obra de arte não existiria sem a projeção de continuamente potencializar seu efeito em direção ao social, do qual brotou. O *engagement* enquanto uma força estética produtiva faz parte de sua essência íntima; não é um efeito externo. É preciso desentranhá-lo. O artífice bem como o contemplador, seus criadores, no esforço permanente de ajudá-la a se tornar cada vez mais ela mesma, desenvolvem uma efetiva práxis política. Contribuem para que a experiência estética se torne mais densa e formativa.

Referências

- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2011.
- ADORNO, T. W. Notas marginais sobre teoria e práxis. In: ADORNO, T. W. **Palavras e Sinais: Modelos Críticos 2**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- BENJANIN, W. Sobre Alguns temas em Baudelaire. In: **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas; v. 3. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 103-150.
- CÉZAR, A. C. A presença do trágico em 'A Benfazeja', de João Guimarães Rosa. **Contexto**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Espírito Santo. N. 10 (2003), p. 77-82.
- RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. Reflexões sobre a educação danificada. In: PUCCI, B.; ZUIN, A. A. S.; RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. (Orgs.). **A Educação Danificada: contribuições à Teoria Crítica da Educação**. Petrópolis/São Carlos: Editora Vozes/Editora da UFSCar, 1997, p. 13-44.
- ROSA, J. G. A Benfazeja. In: **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 161-170.
- SANTOS, I. C. O narrador persuasivo: um olhar benfazejo. **Revista Garrafa**. Faculdade de Letras – UFRJ, Vol. I, N. 11, 2006.

VIII

O literato e o filósofo em Buriti, de Guimarães Rosa: as com(tr)posições estético-filosóficas na construção do amor e da vida, 2019 ¹

Tem um não em todo sim, e as pessoas são
muito variadas. (Rosa, 2006)

A genuína experiência estética deve tornar-
se filosofia ou, então não existe.
(Adorno, 2011)

Introdução

Este ensaio se propõe a interpretar o conto de Guimarães Rosa (1908-1967), “Buriti”, em interlocução com as reflexões de Theodor Adorno (1903-1969) e com estudiosos do escritor mineiro, entre os quais José Maurício de Almeida e Luiz Roncari, tendo como eixo-central de análise as com(tr)posições estético-filosóficas de Rosa. São essas com(tr)posições naturais, culturais, sociais, que se negam internamente, umas às outras, nos diferentes momentos da narrativa, e que, ao mesmo tempo, se compõem na movimentação do todo, concebendo a estória como um ser vivo, que intensifica seu dinamismo no contato direto com o atento contemplador. Para cumprir seu percurso, o texto se desenvolve mediado por cinco com(tr)posições dialéticas: a tensão dia/noite, realidade aparente/realidade profunda na experiência de vida dos

¹ Este ensaio foi elaborado em parceria com Luiz Carlos A. de Aquino (professor doutor da Universidade do Vale do Paraíba, UNIVAP) e com Renata Helena Pim Pucci (professora doutora da Universidade Metodista de Piracicaba, UNIMEP) e publicado pela *Revista Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, v. 13, n° 25, 2019, p. 171-197.

personagens; o irrequieto fluir do tempo e as mudanças de hábitos dos moradores de Buriti Bom; as contradições sociais de uma sociedade patriarcal em extinção; o olhar enviesado das Mulheres-da-Cozinha sobre os acontecimentos da casa grande; as rezas e as mandingas a serviço da manutenção do domínio patriarcal em luta contra o processo civilizatório em ação. Os autores partem do pressuposto de que são as com(tra)posições estético-filosóficas que incendeiam a narrativa, dão-lhe substância e invadem objetivamente a interioridade de seus contempladores.

“Buriti” é o sétimo conto do livro *Corpo de Baile*, antecedido por “Campo Geral”, “Uma estória de amor”, “Recado do Morro”, “Cara-de-Bronze”, “A estória de Lélío e Lina” e “Dão-Lalalão”. A primeira edição do livro se deu em 1956, em dois volumes, dez anos após a publicação da primeira obra de Rosa, *Sagarana*². “Buriti” é a narrativa mais longa, depois de *Grande Sertão: veredas*; possui cerca de 200 páginas. O conto é, na verdade, um conjunto de enigmas que se abrem a uma pluralidade de interpretações. Na fazenda Buriti Bom tudo acontece sob a égide do Buriti Grande, árvore axial e totêmica, símbolo fálico: “—Maravilha: Vilhamara!”³ Ali convivem lado a lado ritmos dinâmicos da natureza e sinais de embate da cultura sertaneja com a urbana, tensões entre os anseios de liberdade dos personagens e as amarras do patriarcalismo tradicional.

Na novela reaparece Miguel, o Miguilim de Campo Geral, agora adulto e veterinário, que participa diretamente do início e do final da estória, narrando suas memórias e perspectivas. As terras pertencem a iô Liodoro, patriarca-viúvo e de comportamento dúbio: “dentro de casa um justo, um profeta”, mas todas as noites saía a cavalo para se satisfazer com suas duas mulheres (*Ibidem*, p. 654). Na família, há três moças, as duas primeiras, filhas do patriarca: Maria Behú, a mais velha, mística e generosa, mulher que “murchara antes de florir, não conseguira formar a beleza que lhe

² Na edição de 1960, “Buriti”, juntamente com o poema Lã-Dalalã, faziam parte do 3º. volume de *Corpo de Baile*, que portava o subtítulo “Noites do Sertão”.

³ ROSA, *Buriti*, 2006, p. 680.

era destinada” (*Ibidem*, p. 684); Glorinha, linda e extrovertida, 23 anos, estudara na cidade; é a amada de Miguel; e Lalinha, nora de iô Liodoro, que foi buscá-la na cidade quando seu filho a abandonou e a trouxe para viver, como filha, com a família num estado de espera pela volta do marido, estado esse alimentado por rezas e mandingas. A vinda de Lalinha, da cidade, passa a interferir na vida dos personagens do campo.

A narrativa é desenvolvida em um contexto sertanejo de transformações socioculturais, principalmente em relação à sexualidade, que projeta ares de modernidade no ambiente rural, quando, por exemplo, retrata a perda da virgindade de Glorinha antes do casamento, em um *affair* ousado com nhô Gualberto, morador próximo do Buriti Bom e compadre de iô Liodoro; bem como quando descreve o envolvimento de Lalinha com o ex-sogro Liodoro.

Outro personagem singular da novela é o Chefe Zequiel que, de ouvidos abertos, é a sentinela da noite, que tudo ouve e tudo conhece através dos sons, e se debate com uma *coisa* misteriosa que o persegue, à noite, de morte. Enfim, uma narrativa polifônica com inúmeras dissonâncias, original pelos experimentos linguísticos e pelas estórias dentro da estória, que fazem do texto uma construção de formas inusitadas, belas e surpreendentes.

Como todas as principais narrativas de Guimarães Rosa, Buriti já foi analisada por inúmeros estudiosos nacionais, dentre os quais destacamos José Maurício Gomes de Almeida (2001)⁴, Sarah Maria F. Diogo (2009)⁵, e Luiz Roncari (2013)⁶, com os quais dialogaremos no desenvolvimento do texto.

Para Adorno, a forma de uma obra de arte não se manifesta como “algo de imediato”; antes se processa através da mediação das partes entre si e destas com o todo na construção atenta e rigorosa de seus detalhes. E os elementos que a constituem “não se

⁴ ALMEIDA, *Buriti: o ritual da vida*, 2001, p. 169-200.

⁵ DIOGO, *Homens do sertão: representações culturais em “Buriti” – Noites do Sertão – de João Guimarães Rosa*, 2009.

⁶ RONCARI, *Buriti do Brasil e da Grécia. Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*, 2013.

encontram em justaposição, mas friccionam-se entre si ou atraem-se mutuamente, um quer o outro ou um repele o outro”⁷. São essas fricções e dissonâncias que mais nos atraem no texto de Rosa e vamos tentar expressá-las. Demos a elas o nome de com(tra)posições estético-filosóficas, pois, ao mesmo tempo em que essas contradições se opõem entre si, nos diferentes momentos da narrativa, elas também se compõem na movimentação do conjunto, em seu ir-e-vir, concebendo a estória como um ser vivo, que intensifica seu dinamismo interior, à medida que, de forma imanente e intensiva, é enfrentada pelo contemplador/intérprete. São com(tra)posições estético-filosóficas na perspectiva do frankfurtiano: “A arte necessita da filosofia, que a interprete, para dizer o que ela não consegue dizer, enquanto que, porém, só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo”⁸. São, pois, com(tra)posições estético-filosóficas construídas por um literato que é, ao mesmo tempo, filósofo, e que cria e recria os termos, as orações, as técnicas, o enredar dos acontecimentos, de forma expressiva e alegórica, exigindo do leitor uma postura atenta e ativa, na busca de elucidar os enigmas submersos no enredo.

Podemos observar, inicialmente, com(tra)posições entre as duas partes, de extensão e natureza desiguais, que entram na confecção da narrativa. A primeira se inicia com a chegada à região de Miguel, pela segunda vez, agora de *jeep*, e as lembranças de seu primeiro percurso até a fazenda Buriti Bom, há um ano atrás, passando por diferentes experiências: pelas informações e revelações dúbias de nhô Gualberto, pela surpresa da visão impactante do Buriti Grande, pelo sedutor encontro com Glorinha, pelo conhecimento *vis-à-vis* dos moradores do Buriti Bom. Rosa usou dessa técnica para elaborar uma apresentação do lugar e de seus moradores. Sobressaem, nessa etapa da narrativa, as intervenções do ambicioso nhô Gualberto e as dúvidas e os

⁷ ADORNO, *Dialética Negativa*, 2009, p. 220-221; 289.

⁸ ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 116.

imaginamentos⁹ do apaixonado Miguel. “O tom dominante é estático, descritivo, de cunho mais épico do que dramático: o olhar de Miguel é o olhar de alguém de fora, que tenta penetrar num mundo que o atrai, que o fascina mesmo, mas que, em larga medida, o desconcerta” (ALMEIDA, 2001, p. 174).

O olhar de nhô Gualberto é interesseiro, pragmático, de cobiça. Miguel, após conhecer as pessoas e as belezas naturais do Buriti Bom, percebe essas incoerências: “Tudo o que nhô Gualberto Gaspar dissera, se desmentia ante o real. Dava uma certa decepção. Onde esperava encontrar sombra de segredos, o oculto, o errado, Miguel só deparava com afirmação e clareza” (ROSA, 2006, p. 684). Nas últimas páginas do conto, Miguel pernoita na fazenda de nhô Gualberto; manifesta-lhe a intenção de pedir Glorinha em casamento; e, no dia seguinte, se dirige ao encontro da amada. E a narrativa termina ao não terminar, assim: “Era uma curta andada – entre o Buriti Grande e o Buriti Bom. Chegariam para o almoço. Diante do dia” (*Ibidem*, p. 829). FIM! Mas, o Buriti Bom já não era o mesmo da primeira vinda de Miguel. Iô Liodoro, Maria da Glória e Lalinha eram e não eram as mesmas pessoas. Rosa, habilmente, deixa ao leitor a incumbência de fantasiar e recriar o encontro amoroso entre Miguel e Glorinha.

Na segunda parte da narrativa, o intervalo de tempo de uma viagem a outra de Miguel é preenchido com a apresentação dos tensos e densos fatos que ocorrem na fazenda nesse interstício, tendo Lalinha, a vinda da cidade, como a protagonista do enredo. Para Roncari (*opus cit.* p. 20), “na parte mais substancial da novela propriamente dita, quase tudo o que nos é dado passa por ela, por seu campo de visão e pela forma de perceber, compreender e julgar os fatos”. E a calma do Buriti Bom vai, aos poucos, sendo agitada

⁹ Imaginamento, entendido como uma mistura de imaginação com pensamento, como um “dar de asas”, uma espécie de escapadela das atribulações da vida quotidiana. ... “uma saudade a ser cumprida” (LAGES, *João Guimarães Rosa e a Saudade*, 2002, p. 219).

“pelo aflorar de insuspeitadas forças de renovação, que se encontravam latentes, reprimidas” (ALMEIDA, 2001, p. 174).

Nesse processo de composição da obra de arte, Rosa se faz literato e filósofo, ao mesmo tempo. Ele percebeu, pela sua experiência como intelectual, que uma obra de arte que se apresenta “sem resíduo à reflexão e ao pensamento” não é uma obra de arte (ADORNO, 2011, p. 189); que “las obras mismas necesitan sin duda, ... en virtud de su propia vida, del comentario y de la crítica, que son un elemento de la propia vida de la obra de arte”.¹⁰

Há um conjunto de com(tra)posições que dão vida à narrativa e convidam o leitor a esquecer-se de si mesmo, a mergulhar em seu enredo e tentar desvendar os enigmas que nele se escondem. “Quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior” (*Ibidem*, p. 266). Algumas dessas com(tra)posições merecem ser observadas:

A Realidade aparente versus realidade profunda

Almeida (2001) salienta a dicotomia “realidade aparente/ realidade profunda” como um dos elementos estruturantes de “Buriti” e que essa dicotomia se expressa de forma mais completa na oposição dia e noite, que perpassa e organiza “o universo significativo da narrativa”. Mais do que uma dicotomia, esses conceitos se manifestam dialeticamente, como um *tour de force*, que se contrapõem, e que, ao mesmo tempo, se articulam na produção dos acontecimentos “estóricos” de “Buriti”. É verdade que, na perspectiva da narrativa enquanto um todo, o polo “realidade profunda” é mais determinante do que seu contraponto; e a noite é plena de mistérios e fértil de realizações. Almeida reconhece essa com(tra)posição: “Em contraste com o dia, de enganosa face, a noite é o momento da verdade, quando o fervilhar da vida pode, enfim,

¹⁰ ADORNO, *Estética 1958-1959*, 2013, p. 84.

se expandir em toda a sua diversidade – no pântano, como no casarão” (2001, p. 181-2); acrescentamos, sobretudo no casarão.

“A noite é triste”, para Chefe Zequiel, um agregado do Buriti Bom, “vindo não se sabe de onde e acolhido por caridade”, que não conseguia dormir à noite. Deitado numa esteira, no assoalho do moinho, sua moradia, o Chefe “ouvia tudo, condenado”. “Chefe Zequiel, homem que chamava os segredos todos da noite para dentro de seus ouvidos”. Seu problema vital era ser dotado de uma aguda capacidade auditiva; ouvia todos os rumores da noite; era capaz de distinguir os mais diferentes sons e tons. E, ao mesmo tempo, tinha medo da noite, pois “um inimigo vinha, Tateando, tentando. ... Se descuidar, um segundo, um está ali, ao pé dele, dentro dele”. (ROSA, 2006, p. 657; 666; 669; 746).

Chefe Zequiel descreve com comiseração a violência dos homens sobre os animais no meio da noite: o tatu que se agarra no chão e dá guinchos suplicantes, levanta as mãozinhas cruzadas; os tamanduás pedindo socorro; o João-de-Barro, que escuta o barulho e deixa de dormir. “Era de por piedade. Os homens mataram, com foçadas e tiros, raivavam. Os tamanduás se abraçavam, em sangue, para morrer”. E a violência contra os animais gerava violência dos homens contra eles mesmos: “As pessoas grandes tinham, de repente ódio umas das outras”. ... “A noite é cheia de imundícies”. (*Ibidem*, p. 668; 699)

“O chefe se benzia, temia a noite chegando”. Dizia que o bicho da noite, o inimigo, queria cortar o Buriti Grande. E, perguntado, quem era o inimigo, Chefe responde: “Vai ver, é uma coisa, que não é coisa. Roda por aí tudo. Se a gente dormindo, ela tira as forças da gente. ... Vem, mata. É uma coisa muito ligeira esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura”. Em outro momento, Zequiel volta a falar desse mesmo inimigo, agora de forma mais enigmática: “Denegrim, manso e manso, a coisa. ... Evém, vem: é a coisa. A morma. Mulher que pariu uma coruja. ... Essa que revém, em volta, é a morma”. Somente o dia vem libertar o Chefe de suas angústias apocalípticas (*Ibidem*, p.681; 698-9). Roncari (2013) apresenta uma interpretação pertinente da visão alegórica do Chefe Zequiel sobre

a *coisa*, a *morma* que está chegando para a destruição do Buriti Grande e, conseqüentemente, do Buriti Bom. Para o autor, trata-se da “chegada da *mercadoria* ou o fantasma do *valor de troca* com os novos tempos” que, no contexto do processo civilizatório do sertão brasileiro, vem trazer ares plúmbeos “à velha ordem senhorial” (2013, p. 138-9) e à vida dos homens simples na zona rural.

Mas se “a noite é triste” para o Chefe Zequiel, um serviçal do Buriti Bom, ela se fez alegre, fecunda e transformadora para o proprietário do Buriti Bom. Iô Liodoro, na primeira parte da novela, utilizava-se da noite, para se encontrar furtivamente com suas duas mulheres. E, na parte mais densa e conturbada da narrativa, participa, nas noites do sertão, da construção de intimidades com Lalinha: de encontros silenciosos como jogadores noturnos de bisca, para parceiros de jogos eróticos à luz do lampião grande na sala de jantar, até a realização plena da entrega de um ao outro no quarto de Lalinha. Aquela que ele fora buscar na cidade, como nora, tratada como uma filha entre suas filhas, transforma-se, então, na dama do Buriti Bom. Tem razão Rosa ao dizer nas páginas iniciais de seu conto: “O sertão é de noite” (2006, p. 631).

O tenso fluir do tempo

No reino do Buriti Grande, o fluir do tempo ganha uma performance como que humana, alegórica, se faz notório com a presença de Lalinha, se manifesta de formas divergentes e tensas, como índices de boas novas. Vamos examinar algumas de suas expressões que se espalham pela estória:

* “Depressa, devagar, se entregava, se confazia àquela nova vida”. Essa constatação caracteriza as primeiras impressões de Lalinha ao chegar ao Buriti Bom e ser acolhida com carinho, pelas filhas de Iô Liodoro, pelas mulheres da cozinha e pela criadagem, como se o casarão da fazenda estivesse desde sempre aguardando a sua vinda. O ambiente acolhedor lhe propiciava condições favoráveis para, em pouco tempo, mas com intensidade – depressa/devagar – se adaptar, entregar-se/confazer-se à nova

vida, fora da cidade. Ação e paixão, ao mesmo tempo; agir sobre e sofrer a ação do ambiente, das pessoas. Mas, Lalinha alimentava dúvidas e sobressaltos: “será tudo aqui sempre tão resolvido e amistoso assim, ou é pela novidade, e porque querem esconder de mim suas diferenças?” (ROSA, 2006, p. 711)

* “E os dias começaram a passar com outra pressa”. Lalinha já estava há algum tempo no Buriti Bom e tinha se tornado amiga e confidente de Glorinha. Essa observação do passar mais rápido do tempo se dá logo após a revelação de Glorinha sobre suas inquietações sexuais e a proximidade com nhô Gual. “— Lala – disse ela – eu gostava de poder aparecer nua, nua, para que todo mundo me espiasse... Mas ninguém pudesse ficar sabendo quem eu era... Eu punha máscara... Lalinha sobressaltara-se, aquilo soara forte e cru, como um ato”. Mas depois, acalmou-se, julgou a ideia linda e perguntou que homens que Glorinha queria que a vissem nua, nhô Gualberto, Miguel, Norilúcio? Ela respondeu: “Miguel, não... É. O Gual. Homens... Homens estranhos. Da cidade”. Glorinha já não era a mesma. E também, tanto a natureza ganha mais vida – a camélia deu flor; as primeiras boiadas engordadas saíram da fazenda; duas onças-pretas foram mortas –, quanto os moradores do Buriti Bom ficam mais agitados: Maria Behú teve dores de reumatismo fortes; o Chefe Zequiel se mostrava mais apavorado; iô Liodoro “pisava numa inquietação”, pois Dona Dioneia, uma de suas mulheres, tinha ido para a cidade, adoecida; nhô Gualberto cada vez mais rodeava Glorinha; Lalinha conversa pela primeira vez a sós e à noite com iô Liodoro (*Ibidem*, p. 775-776; 781). E a vida se faz mais intensa, tensa para o Buriti Bom e para o Buriti Grande!

* “Assim como as coisas do nada e nada se defurtam, para súbito acontecer, se saindo de muralhas de feltro; foi assim”. Esta cena temporal descreve a primeira vez que Lalinha pode conversar à noite, a sós, com iô Liodoro, na sala-de-jantar, após um ano e meio como moradora do Buriti Bom. Ela estava de *peignoir* sobre a fina camisola e de chinelinhos de salto. Teve sede e saiu do quarto com seu pequeno lampião. Seu coração pressentiu a presença de iô Liodoro. De repente a porta do quarto se abriu, “subitão, ele

apareceu” e a cumprimentou: “—Boa noite, minha filha!”. ... “O coração dela dera golpes”. Ele mesmo pediu para Lalinha sentar um pouco e conversar. Iô Liodoro estava precisando da companhia dela; Lalinha percebeu. “Tudo tão inesperado, e ela queria ajudá-lo de algum modo. ... Seu espírito se dividia em punhados de minutos”. Conversaram até os galos cantarem. “E Lalinha voltou para seu quarto, estava feliz, da felicidade mera e leve – a que não tem derredor nem colhe do futuro. Dormiu sendo boa”. Um encontro imprevisto e, ao mesmo tempo, desejado: “as coisas do nada e nada se defurtam para súbito acontecer”. Lalinha vivia momentos difíceis no Buriti Bom. Querida e admirada por sua beleza e atenção, sentia-se muito só, apesar da intensa amizade com Glorinha, e insatisfeita consigo mesma pelo seu posicionamento em relação aos moradores do Buriti Bom, que, de um lado, rezavam e faziam mandingas para que seu ex-marido voltasse para ela; de outro lado, ela não se interessava mais pelo seu ex-marido, e temia, com isso, desagradar os familiares de Iô Liodoro. Por outro lado, um encontro impensável e, ao mesmo tempo, corporalmente desejado, mimeticamente programado, intuitivamente guiado. Os dois, naquele momento, precisavam um do outro; Lalinha buscando sua alforria; Iô Liodoro como que implorando alívio de suas dores pelos sofrimentos de Dioneia. “... as coisas, para súbito acontecer, se saindo de muralhas de feltro”. (ROSA, 2006, p. 781; 782-3; 781)

*“Já por aí, marcava o tempo em seu simples passar. Adivinhava aonde, para ela e Glória; às vezes adivinhasse? Tudo tão claro. De repente, então, foi um dia. Todos os dias são de repente” (*Ibidem*, p. 816). Esta última expressão temporal se aproxima da anterior em termos de perspectivas, mas vai além, pois se constitui como o início de dois acontecimentos marcantes, entrelaçados, contrapostos, que encaminham o final tempestuoso e, ao mesmo tempo, benéfico da novela. O tempo caminhava sossegadamente em seu fluir, parecia monótono, sempre o mesmo; mas surge a tensão, o “de repente”, o surpreendente e, por isso, o perturbador, o encantador. O primeiro acontecimento diz respeito à confissão de Glorinha de que tinha se entregado sexualmente a nhô Gual.

Lala... É verdade, juro. Ele conseguii tudo comigo... Que é que você tem? Eu não estou sã, não estou viva?! Ah... Agora, meu bem, não sou virgem mais: sou mulher, como você. Sabe, depois que conseguimos, ele já esteve comigo mais três vezes... (ROSA, 2006, p. 816).

Lalinha não acreditava no que tinha ouvido; julgava ter sido uma mentira; chama nhô Gual de “um alarve, um parvo”, um atrevido. Mas Glorinha lhe faz ver que foi ela que quase o obrigou “a fazer tudo, a perder o respeito, que ele tinha demais”. E, a entrega de Glorinha a nhô Gual estava relacionada à sua crença de que Miguel não voltaria mais, que ela não queria casar. Lalinha toma a decisão de ir embora imediatamente para a cidade, levar Glorinha consigo, para livrá-la da situação em que estava envolvida, e procurar Miguel. “— Miguel há de vir! Ir buscar Miguel. Livrar Glorinha! Falar com iô Liodoro” (*Ibidem*, p. 818). E faz Glorinha prometer que não irá se encontrar mais com nhô Gual. Lalinha se faz altruísta, tinha uma missão a cumprir, mesmo que sacrificasse a si mesma!

O segundo e decisivo acontecimento se dá, logo a seguir, quando Lalinha procura iô Liodoro para lhe dizer que, “por motivo sério”, ela tinha de ir-se embora imediatamente da fazenda, no máximo “depois-d’amanhã”. “Disse com o maior sangue frio. Iô Liodoro lhe respondeu: “— Se é assim, lhe levo...”. E Lalinha: “— Não é preciso. Acho que o Norilúcio pode me levar...”. E ficou tranquila. Glorinha estaria salva e tudo estaria terminado. Os dois estavam no parapeito da varanda, olhando os animais, bem pertinho um do outro. Mas aí, “de repente, não mais que de repente”, o corpo, o desejo, a paixão, a vida falou mais alto e deu a direção:

Um nada, um momento, uma paz. E – de repente, de repente, de repente – uma onda de viver, o viço reaberto de uma ideia. Lalinha sorriu, achou aquilo tão simples, tão belo... Seu corpo se enlanguesceu, respirou-se fundo, por ela. O mais, que importava? Sim, ou não, nada perdesse. Devagar voltou o rosto. Ele estava de perfil. Ela falou, mole voz, com uma condescendência... – Você, escuta: sou livre, vou-me embora. Na cidade, vou ter homens,

amantes... Você gosta de mim, me acha bonita, você me deseja muito, eu sei. Pois, se quiser, se vale a pena, estou aqui. Esta noite, deixo a porta do quarto aberta...”. Disse. E saiu dali. Sua alegria era pura, era enorme. Gostaria de dansar, de rir atoa. (ROSA, 2006, p. 819-820)

Lalinha, em encontros noturnos anteriores, já tinha percebido que nhô Liodoro a desejava. A notícia de que o filho Irvino, seu ex-marido, tinha ficado pai, lhe trouxera certeza de que o casamento do filho com a ex-nora estava de vez encerrado. Lalinha não era mais sua nora e, muito menos sua filha, como muitas vezes ele a denominara. Ela, agora, era uma pessoa livre, que se oferecia a ele, como mulher. E não só, através dos encontros noturnos, passou a lhe dar ordens. Em um deles pediu para Liodoro ir a seu quarto e lhe trazer os cigarros. E ele foi. E tempos depois, insiste que é hora de ela ir embora, para a cidade, refazer sua vida, e lhe dá todas as dicas de como encontrá-la plenamente, como amante, à sua disposição. E quando chegou a noite, ele mais uma vez obedeceu à Lalinha e a seus desejos e se dirigiu ao quarto dela. Esta, risonha, o recebeu “— o mais trivial, o mais sábia que pode, o mais soezmente: – Anda, você demorou... Temos de encher bem as horas...”. Lalinha não precisou levar Glorinha em busca de Miguel, porque este já estava chegando ao Buriti Bom. Agora, autônoma, poderia tomar a decisão que melhor lhe conviesse. E as técnicas literárias e narrativas, utilizadas por Rosa, nos levam a imaginar que Lalinha vai permanecer no local, como a mulher de iô Liodoro, como a senhora do Buriti Bom. Aliás, tempos atrás, em uma cena de tensão e, ao mesmo tempo, de proteção de Lalinha para com Glorinha, esta lhe fez um questionamento duro, ameaçante, mas, de certo modo, carregado de perspectivas: “Você queria ser minha madrasta?” Naquele momento, Glorinha já sabia da carta de Irvino e trouxe essa informação emancipatória à Lalinha. Por outro lado, após os primeiros encontros noturnos com iô Liodoro – que passou a ressaltar e desejar sua formosura, a se encantar com as diferentes partes de seu corpo, a olhá-la como a uma divindade – Lalinha se

persuadiu de que ele a obedecia e de que ela poderia levá-lo a atos bons, para o bem de todos, e assim se programava:

Havia de estender em benefício sua influência. Ià-Dijina, a companheira de iô Ísio, ah, para com ela tudo teria de mudar: haviam de recebê-la na Casa, seria tratada como filha e irmã, havia-de. E mais, iô Liodoro teria de mandar embora a mulher baiana, chamada Alcina. Então, tudo se alimpava, numa paz, numa pureza. O Buriti Bom ficava sendo um paraíso. (ROSA, 2006, p. 821; 792)

Sonhos dela! Sonhos nossos! Pode ser. O certo é que o tempo do Buriti Bom se fez o tempo de Lalinha, de sua chegada, de sua atuação com Glorinha e com os moradores da fazenda, o tempo dos jogos de biscoito e dos jogos eróticos com Liodoro, o tempo do amor, da vida, o tempo que iô Liodoro precisava para aceitar as novas exigências sociais e econômicas que o capitalismo no campo impunha aos proprietários e moradores, o tempo que Glorinha e Miguel aspiravam para se conhecerem mais e darem novos ares de cultura e civilização ao Buriti Grande e ao Brejão do Umbigo.

La verdadera experiencia artística es genuina, cuando la relación con la obra de arte está intensificada al máximo, cuando uno está tan absorbido por ella que hay instantes de desbordamiento – la experiencia se vuelve completamente lo mismo (en el pulso, en el ritmo de la propia vida, casi podría decirse) que vida de la obra de arte. (ADORNO, 2013, p. 339)

As tensões na sociedade de classes

A com(tra)posição histórica de uma sociedade de classes se manifesta de maneira intensa no decorrer da obra. Trata-se de uma sociedade patriarcal rural em processo de decomposição. Os dois proprietários rurais, do Buriti Bom e da Grumixá, rodeados de seus familiares e agregados, participam dos momentos mais intensos da novela. Nhô Gualberto na tentativa de se tornar um senhor cada vez mais próspero, mais produtivo; iô Liodoro, amante da

natureza, com a preocupação de manter a família unida e as terras preservadas. Mas não obstante o zelo dos donos das fazendas, a miséria e a pobreza rondam suas propriedades e escancaram as contradições sociais no grande sertão dos gerais. “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade” (ADORNO, 2011, p. 18). Vamos levantar algumas dessas com(tra)posições sociais:

* “A exploração dos trabalhadores rurais que cultivavam as terras no Brejão-do-Umbigo”. Era um local muito fértil: “— Terras boas, daqui, que nem que estrangeiras de boas... Faziam roças”. “O que se plantava melhor ali era o arroz, a montaval. E os canaviais, no chão amassado de preto”; “No fim da vazante, fedia como quem quer; mas, nas cheias, nas águas, ali era donde dava mais peixe”. Era, porém, um lugar insalubre e perigoso. Ninguém dormia nas beiradas, pois pessoas já tinham ficado doentes e morrido em seus arredores: “O brejo matava”. Então o trabalhador da roça tinha que levantar de madrugada, caminhar uma légua para ir; e de tardinha, ao por do sol, caminhar outra légua para chegar em suas casas. Nhô Gualberto narra essa situação dos trabalhadores da roça e conclui:

O mundo era duro. A hora de légua andada por esses trabalhadores, era tirada do pouquinho tempo que eles tinham de liberdade, para descanso e sono, porque do tempo de trabalho do patrão não seriam descontáveis. – São os usos, conformemente. (ROSA, 2005, p. 693-4)

* “O aparecimento dos “pobres do mato””. “E certos dias surgia na varanda uma mansa gente – os pobres do mato”. Eram velhas trêmulas e enrugadas, velhos alquebrados e humildes, numerosos meninos e meninas, que eram acolhidos festivamente por Maria Behú e Glorinha; “deviam de morar, em bordas de grotas, ou recantos abstrusos dos morros, em antros e choupanas tristonhas, onde os ventos zuniam e a chuva gotejava”. Eles, os pobres do mato não vinham pedir esmolas; vinham receber

doações: farinha, toucinho, rapadura, sal, café, um gole de cachaça; por sua vez, traziam também presentes: cestinhos de taquara, colheres de pau, mel selvagem e outros. Participavam das festas do Natal junto à família de iô Liodoro. E a família patriarcal se sentia bem, segundo os usos e costumes, de, quando em quando, fazer a caridade junto aos pobres do mato. Mas isso apenas minorava, por instante, a difícil vida que levavam no meio do mato: “Não, o sertão dava medo – podia-se cair nele a dentro, como em vazios da miséria e do sofrimento. Talvez toda a quantia de bondade do mundo não bastasse, para abraçá-lo...”. (ROSA, 2006, p. 747-8)

* “O senhor da terra como usufruidor da mulher de um agregado seu”. Trata-se de uma cena das narrativas de nhô Gualberto a Miguel sobre iô Liodoro. O inspetor, esposo de dona Dioneia, estava agachado, debaixo de uma palmeira, procurando com os dedos um capim, para fazer chá para ele recobrar a potência de homem, quando sua mulher chegou a cavalo acompanhada por iô Liodoro. “Que vinham a cavalo, emparelhados, de divertimentos, em passeios a esmo”. Eles chegam e cumprimentam naturalmente os presentes, nhô Gualberto e o inspetor. Nhô Gualberto, ao narrar o fato a Miguel, manifesta sua indignação e vergonha pelo que presenciou: “Em outros tempos, homem matava homem, por causa de mulher? Como os bichos fazem... Mas o mundo vai demudando”. Perguntado posteriormente, quem era o inspetor, por que chamavam o homem de inspetor, nhô Gualberto responde: “Gente de fora, gente empobrecida na cidade”. E o próprio nhô Gual, em seus imaginamentos tortuosos, também cobiçava a mulher do inspetor: “Um dia iô Liodoro desdeixasse aquela, ele nhô Gaspar havia de gostar de uma estória”. De um lado, iô Liodoro gostava de fato de dona Dioneia, pois quando ela ficou doente, teve que ir se tratar na cidade, ele pagou todos os custos hospitalares, entristeceu-se muito, ficou transtornado e propiciou o momento oportuno para Lalinha entrar em sua vida (ROSA, 2005, p. 664; 671). De outro lado, esse acontecimento, mostra o poder da propriedade e a exploração dos senhores rurais

sobre a força de trabalho de seus servidores e também sobre as mulheres e filhas de seus agregados. Tempos medievais no sertão?!

Nessa perspectiva, Buriti se transforma também em uma crítica radical à sociedade oligárquica, detectando seus desgastes, suas contradições, suas mazelas. “*A priori*, [...] a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras”. (ADORNO, 2011, p. 13)

Os ajuizamentos das Mulheres-da-Cozinha

A participação das Mulheres-da-Cozinha nos acontecimentos-chave do Buriti Bom é mais uma com(tra)posição a ser destacada. Trata-se de um personagem feminino, impessoal e coletivo, no dizer de Almeida, que “movendo-se igualmente na periferia dos acontecimentos, elas vão, como o coro na antiga tragédia, participar da narrativa na qualidade de comentadoras dos eventos que ocorrem ou estão por ocorrer” (2001, p. 194). Eram moças e velhas, sob o comando de Tia Cló, uma parenta afastada de Iô Liodoro. “Elas eram muitas, sempre juntas, falavam sempre juntas, as Mulheres-da-Cozinha” (ROSA, 2006, p. 715). Esse personagem coletivo, sempre apresentado no texto de Rosa com iniciais maiúsculas, se faz atuante, de forma ambígua, em momentos distintos, mas significantes, do enredo, pelas suas tensas considerações, ora elogiosas, ora críticas, sobre os acontecimentos-chave do Buriti Bom. Detectamos sua presença e suas ambiguidades em diversas circunstâncias típicas. Vamos descrever algumas delas:

* A primeira aparição se dá quando Lalinha é trazida por Iô Liodoro da cidade para morar no Buriti Bom. Durante vários dias, as Mulheres-da-Cozinha encontravam um pretexto para se aproximar da nova hóspede e de admirar sua beleza e singularidade: “murmuravam: – “Rosazinha...” ou então: – “Ela é reinola...” (Ibidem, p. 711). Ao mesmo tempo em que nominavam a formosura da jovem senhora, já prenunciavam o lugar que ela ocuparia na Casa Grande da Fazenda?

* A segunda cena se dá por ocasião da doença do Chefe Zequiel. Ele, que não dormia à noite, agora tinha piorado; nem mais ia à roça, se afastara das pessoas. As Mulheres-da-Cozinha comentavam o estado de saúde do Chefe, diagnosticavam possíveis doenças, receitavam diversas fórmulas medicinais, prognosticavam consequências. Para Diogo (2009), as Mulheres-da-Cozinha

[...] radicam num espaço doméstico – a cozinha – local destinado ao fabrico e ideação de alimentos e, por extensão, de pensamentos, à maneira de um caldeirão. O conhecimento que elas transmitem é todo haurido da cultura popular: são provérbios, crendices e casos sertanejos.¹¹

Mas, nesses elementos provindos da cultura popular há indícios de sabedoria e de intuições profundas, que merecem ser consideradas. Logo após dialogarem sobre a situação delicada do Chefe Zequiel, o narrador pergunta: “Que diriam de iô Liodoro? Pois iô Liodoro pisava numa inquietação, todos notavam. Sabiam da causa. Dona Dioneia e o Inspetor tinham-se ido dali para a cidade” (ROSA, 2006, p. 778-9). Dona Dioneia, uma de suas damas da noite, estava muito doente. Apesar da curiosidade do narrador, nesse momento, as Mulheres-da-Cozinha não fizeram nenhum comentário ao acontecido. Mas não deixarão de fazê-lo, a seguir.

* A próxima intervenção das Mulheres-da-Cozinha se dá após o primeiro encontro noturno de Lalinha e iô Liodoro na sala de jantar do Casarão. Lalinha estava muito feliz: agora amava o Buriti Bom, seus moradores, principalmente Glorinha e Maria Behú. Por outro lado, todos gostavam dela, rezavam e faziam mandingas para Irvino voltar. É nesse contexto que Tia Cló, traz o risonho relato das Mulheres-da-Cozinha, que se expressa através de orações cifradas, alegóricas e, de certo modo, anunciam o que está por acontecer. Citamos alguns ditos:

¹¹ DIOGO, *Homens do sertão: representações culturais em “Buriti” – Noites do Sertão – de João Guimarães Rosa*, 2009, p. 59.

“– O gato, eh ele tem tanto de comer aqui, e vai caçar coisas... lagartixa, passarim, morcego...; – É porque a cara dele é do mato, os olhos. Com esses olhos que tem, gato não divulga o dia da noite...; – Aquele friozinho, frio... Quando a noite principiou, já está sendo aurora...; – Eh, dias da moagem já estão chegando...” (ROSA, 2006, p. 784-5).

Elas fazem referências às saídas noturnas de iô Liodoro, aos encontros furtivos com Lalinha; e aos dias da moagem que estão chegando, numa referência à progressiva aproximação erótica entre o patriarca e a bela da cidade.

* Uma nova cena em que aparecem as Mulheres-da-Cozinha se dá após o segundo encontro noturno de Lalinha e iô Liodoro, em que este a obedece indo até o quarto dela buscar cigarros para juntos fumarem. A relação íntima e noturna entre os dois estava se intensificando e ninguém podia desconfiar, principalmente Glorinha e Maria Behú. Por sua vez, Lala, Glorinha e Tia Cló estavam também muito preocupadas com a saúde de Chefe Zequiél; tinham ido visitá-lo no moinho, onde ele morava. É nesse contexto que “as Mulheres-da-Cozinha bisbilhavam seus sentidos”. Seus comentários dizem respeito à saúde de Chefe Zequiél, à sua alimentação, mas também aos perigos do frio, no sertão, e à expansão da febre. Há também expressões cifradas que detectam fatos ocultos. Assim, uma diz: “– O padre vier, quem é que comunga também? Ele traz tanta partícula?”. Talvez uma alusão à vida “pecaminosa” de Glorinha, de nhô Gual, de Lalinha e de iô Liodoro, que, pelos seus estados de vida interiores, não poderiam se aproximar do sacramento da eucaristia? Nessa direção, uma outra reforça: “– Recado para minha irmã Anja, na Lapa, vir, para rezar junto...”, certamente com Maria Behú. Uma terceira faz referência à metáfora da moagem: “– É o frio que não aprova. Tudo está pronto para a moagem e estão demorando de moer...” (ROSA, 2006, p. 793; 794-5) Nesses dias, Glorinha se afastara um pouco mais de Lalinha; é quando ela começa a se encontrar secreta e sexualmente com nhô Gual.

*A morte de Maria Behú gerou uma comoção geral no Buriti Bom. Ela foi encontrada sem vida, de manhãzinha, por Tia Cló. Coincidentemente, na mesma noite em que Behú faleceu, o Chefe Zequiél ficou curado de suas insônias e pesadelos; tornou-se uma pessoa normal; e ao chegar à cozinha para tomar seu café, ficou sabendo do acontecido e chorou demais, pois ele estimava muito Behú e esta a ele. E as Mulheres-da-Cozinha não podiam se omitir diante de tão funesto passamento. “– E vinham, todasmente, ..., rezavam junto ao corpo, entre si cochichando”; alternavam palavras de admiração, crendices e homenagens póstumas a Maria Behú:

“– É santa. Não se cose mortalha? – É preciso recolher tudo o que é da roupinha dela, que está quarando no quintal, na corda...; – Carece de não passar a ferro, e guardar, bem antes do enterro ter de sair...; Muitos morrem na lua-nova...”. (ROSA, 2006, p. 814)

* E um outro pronunciamento coletivo e alternado das Mulheres-da-Cozinha se dá no ponto alto da novela: no momento em que Lalinha, nua, recebe em seu quarto Liodoro. Trata-se de uma memória involuntária de Lalinha dos versos românticos das Mulheres-da-Cozinha, ouvidos alhures: “Num silêncio que vibrava, estreito. Um tempo sobre parado. O que ela recordou, nessa hora”. É um diálogo apologético ao amor erótico, ao encontro integral de pessoas que se amam, denotando um certo preconceito de gênero e machismo. Reproduzimos a alternância de expressões pela beleza das mesmas:

“– Alecrinzinho, é. O amor gosta de amores...”; “– Pois, todo patrão, que conheci, sempre foi feito o boi-touro: quer novilhas brancas e malhadas...”; “– Homem, homem... Não sei! Basta um descuido...”; “– Ora, vida! São só umas alegriazinhas...”; “– Mocinha virgem, na noite do dia, só quando deita na cama é que perde o bobo medo...”; “– Macho fofoso e meloso acostuma mal a gente...”. (ROSA, 2006, p. 820)

As rezas e as mandingas a serviço da manutenção da família patriarcal

De um lado as rezas e as comemorações das festividades religiosas são recorrentes no Buriti Bom. A família do Patriarca, bem como os moradores da fazenda comemoravam religiosamente o nascimento de Cristo, no Natal, o dia de São João, nas festas juninas; e, por ocasião da morte de Maria Behú, os familiares participaram das cerimônias fúnebres na cidade. Behú era a que mais se destacava em suas atitudes religiosas; a reza era a forma predileta de se relacionar com os familiares, com os agregados e com Deus. Por outro lado, os familiares de Liodoro se utilizavam também das mandingas como um ritual mágico na solução de problemas que pudessem prejudicar a família e a propriedade. Olhando pelo prisma da ideologia religiosa dominante nos Sertões das Gerais, há uma tensão entre as orações da religiosa Behú e os feitiços encomendados para resolver situações familiares anormais. Mas, como se pode perceber na narrativa, são duas atitudes que convivem naturalmente na vida dos moradores do Buriti Bom.

* A primeira menção ao uso do feitiço, no conto, se dá em um encontro entre Iô Ísio e seu pai, iô Liodoro. A relação entre eles era de respeito, de ajuda mútua, mas, ao mesmo tempo, um certo mal-estar os envolvia: “os dois manejavam pelas pontas uma distância”. Ísio estava casado com uma ex-prostituta e isso engendrava incômodos à família e, principalmente, a iô Liodoro. “Como se iô Liodoro, mais que tudo, desconfiasse daquela mulher, iá-Dijina, que, por artes de amor, de iô Ísio se apoderara, dela iô Liodoro não podia defender o filho”. E o narrador justifica o motivo dessa impossibilidade: “Ah, bem conhecia um espumoso reino de feitiço e fadas, do qual ele mesmo dependia”. (ROSA, 2006, p. 689)

Mas, os feitiços vão se tornar mais frequentes e variados no resgate do outro filho de iô Liodoro, Irvino, quando este abandonou sua esposa, Lalinha, e se uniu a outra mulher, cujo nome permanece inominável na narrativa. Para iô Liodoro e para os moradores do Buriti Bom, Irvino iria voltar a viver com Lalinha.

Disso ninguém duvidava; e todos trabalhavam nessa direção. Lalinha, inquieta com a situação, confirmava! “Para eles, eu sou apenas o que não sou mais: a mulher de um marido que não tenho...”. (*Ibidem*, p. 725)

* Sua primeira experiência de ser submetida a um ritual de feitiço se deu com a chegada da misteriosa Dô-Nhã à fazenda, trazida por iô Ísio. Maria da Glória, Ísio e mesmo Maria Behú se apressaram em dar a notícia à Lalinha: “Uma senhora, muito boa, engraçada, você vai ver, ela vive da banda de lá do rio... A Dô-Nhã. Ela tem poderes... Ei desmancha coisa-feita, desata contratos... Uma mulher, amiga nossa”. Iô Liodoro também estava presente no ato e concordava com o uso de forças estranhas a serviço do bem da família. Após a sessão do feitiço, Lalinha, em seu quarto, chorava de ódio e dizia a si mesma: “Eu gosto dele porque ele me deixou... Não tenho brio...”. E começava a aventar a possibilidade de ir-se embora dali, de volta para a cidade, para junto de suas amigas (*Ibidem*, p. 722; 726-6). Tempos depois, Glorinha contou-lhe a estória da “vida estúrdia” de Dô-Nhã, os diversos momentos de sua experiência conjugal com quatro homens, ao mesmo tempo e em harmonia, e a sua velhice como benzedeira e desatadora de nós. E ainda informou que até Maria Behú aceitara de boa mente o trabalho de Dô-Nhã.

Todavia, Lalinha continuava se sentindo mal, pois ela não amava mais Irvino, desistira para sempre de sua presença. Os moradores do Buriti Bom tentavam consolá-la praticando rezas e mandingas para que seu ex-marido retornasse a ela. Sentia-se uma estranha e, de certo modo, culpada pela dúbia situação. “Estar ali no Buriti Bom, era tolice, tanta”. ... “para que vim? Por que vim?”; ... “Precisava de voltar. De ir embora. ‘Vou. Por que não, então? Ninguém me impede...’”. É nesse contexto que Lalinha recebe uma nova informação de Maria da Glória, sobre o zelo que tinham por ela: “Você sabe, Lala? Não é a Dô-Nhã sozinha, não. Tem um homem, dos Marmelos, também, está fazendo trabalhos-ajudados, é um João Diagão – um preto africano de tão idoso: você vai ver, ninguém pode com ele...”. Essa notícia, bem como o carinho com

que é tratada por iô Liodoro, lhe traz um remorso e um sentimento de traição em relação a todos dali. (ROSA, 2006, p. 753; 754).

* E então, uma nova e terrificante mensageira das mandingas é trazida por iô Ísio, sob encomenda da família do patriarca, para consolar Lalinha. Era uma mulher, ainda moça, “com cara de assassina”, que para Lalinha olhava. Ela “vinha para uma coisa, a coisa. Como para uma operação. E soltou-se do silêncio. Aquela voz seca, torrada: – Dona. Ninguém lhe tira seu amor. O que é seu, seu, ninguém lhe tira...”. Ela disse a Lalinha que ia agarrar a vontade de Irvino e buscá-lo por todos os meios. E, à meia noite fez o seu serviço e prometeu que Irvino já estava principiando sua volta para Lalinha. A pressão sobre Lalinha se tornava cada vez mais sufocante. Estava desnorteada: “Todos lhe repetiam que era preciso que ele voltasse, ela aceitava a razão. Mas, a despeito, desescondia de seu íntimo um titubeado remorso, mal margeada tristeza, era como se a alma recuasse”. (*Ibidem*, p. 772-3; 774)

A partir de uma série de acontecimentos que se deram no Buriti Bom, “os dias começaram a passar com outra pressa”; e, entre esses acontecimentos – a morte de Maria Behú; a doença da amante de iô Liodoro e suas inquietações; os encontros noturnos de Lalinha com iô Liodoro; o nascimento do filho de Irvino com a outra mulher; os olhares de cobiça de iô Liodoro para Lalinha, agora não mais sua nora; a consumação da relação amorosa entre os dois. E tanto as persistentes orações de Behú, quanto as diferentes sessões de mandingas pela volta de Irvino, de um lado, não foram suficientes para atingir seu objetivo; de outro lado, propiciaram o encontro como que integral entre Lalinha e iô Liodoro, os dois sozinhos e necessitados um do outro. No caso, o feitiço não virou contra o feiticeiro; aliou-se a ele.

Considerações Finais

Walter Benjamin, em *Treze teses contra Esnobes* (1928), nos mostra a força de potência de uma obra de arte. Ele está comparando-a ao documento. Na X tese afirma: “A obra de arte é sintética: central de

forças. A fecundidade do documento quer análise”; e, na tese XI: “À visão repetida, uma obra de arte intensifica-se. Um documento só subjuga pela surpresa”¹². Benjamin, nessas duas teses, descreveu com propriedade o que caracteriza como experiência estético-filosófica na construção, bem como na interpretação de uma obra de arte. Há um *tour de force* nesse ser, em que mergulhamos, que nos contagia, nos faz ser um novo sujeito, com sensibilidade e aspirações de intensificar nossa práxis política. Por outro lado, a própria obra de arte, como um ser vivo que é, de tanto ser vista, tocada, observada, se torna mais ela mesma, ganha atualidade em sua conduta, dialoga criticamente com questões e acontecimentos novos que, quando vinda ao mundo, não imaginava encontrá-los. Foi essa a experiência por nós vivida na convivência intensa, por um longo tempo, com “Buriti”, de Rosa. Com a ajuda das reflexões de Adorno e dos comentários e análises de literatos nacionais, pudemos dialogar com mais propriedade com a estória construída por Rosa e captar a força e a potencialidade das com(tra)posições estético-filosóficas, adotadas por ele, que dão vida e paixão à sua narrativa. As especificidades das narrativas de Rosa, bem como das reflexões de Adorno, não se expressam na solução das tensões e nem no aplainamento das contradições que a realidade desvela; ao contrário, mantem as contradições naturais, temporais e culturais que a natureza e a sociedade apresentam e as tratam de forma dialética em seu vir-a-ser. São essas com(tra)posições que incendiam a narrativa, dão-lhe calor e substância, e que invadem o espírito subjetivo de seus intérpretes. Eles já não são os mesmos após esse percurso experimental!

No texto que ora findamos, delimitamos a exposição na abordagem de cinco com(tra)posições, a nosso ver significativas na constituição da estória: A tensão dia/noite, realidade-aparente/realidade profunda; o tenso e descontínuo fluir do tempo no Buriti Bom e seus desdobramentos para as personagens; a obra-de-arte como denúncia das contradições sociais, econômicas e culturais de uma sociedade patriarcal em dissolução; a participação

¹² BENJAMIN, W. *Treze teses contra Esnobes*, 1928.

das Mulheres-da-Cozinha nos acontecimentos-chave do Buriti Bom: seus olhares extrapolam as paredes que as enclausuram; o uso das rezas e das mandingas na manutenção do *status quo* da sociedade patriarcal em tensão com o processo civilizatório que atingiam os moradores do Buriti Bom.

É evidente que outras com(tra)posições poderiam ser analisadas no cenário cinematográfico de “Buriti”, “nesse mosaico mágico”, nesse “tabuleiro de xadrez sobre o qual as pessoas se movimentam”, como afirmava, encantado, Curt Meyer-Clason, tradutor alemão das obras de Rosa ¹³. Mas, vamos parar por aqui. Que a proposta de se perder no interior de “Buriti”, de tentar captar seu vir-a-ser através das com(tra)posições que o constituem, possam incentivar outros leitores a continuar a busca.

Referências

ADORNO, T.W. **Dialética Negativa**. Trad. de Marco Antonio Casanova. São Paulo: EDUNESP, 2009.

ADORNO, T.W. **Teoria Estética**. 2^a ed. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

ADORNO, T.W. **Estética 1958-1959**. Trad. e prólogo: Sílvia Schwarzböck. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.

BENJAMIN, W. **Treze teses contra Esnobes**. 1928. Disponível em: <https://ditirambospoesia.wordpress.com/2012/09/13/treze-teses-contra-esnobes-walter-benjamin>. Acessado em 19/03/2018.

ALMEIDA, J. M. G. de. Buriti: o ritual da vida. **Revista Metamorfoses**, v. 2, 2001, p. 169-200.

DIOGO, S. M. F. Homens do sertão: representações culturais em “Buriti” – Noites do Sertão – de João Guimarães Rosa. **Dissertação de Mestrado**. Pós-Graduação em Letras: Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

¹³ ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)*, 2003, p. 225, 227.

LAGES, S. K. **João Guimarães Rosa e a Saudade**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

RONCARI, L. **Buriti do Brasil e da Grécia**. Patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa. São Paulo: Editora 34, 2013.

ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**: (1958-1967). Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras: Belo Horizonte, MG: Ed. Da UFMG, 2003, p. 225, 227.

ROSA, J. G. Buriti. In **Corpo de Baile**. Volume 2. Edição Comemorativa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006, p. 629- 829.

IX

Conversa desarmada: Teoria, Crítica e Literatura. Crítica Cultural, 2011 ¹

Introdução

A partir da ideia de Romance de formação, o presente texto traz um diálogo entre os autores Bruno Pucci e Christian M. Mwewa². O debate está alicerçado na Teoria Crítica e Literatura. A “conversa” gira em torno de três romances, quais sejam: *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*; *Un amour de Swann*; *Grande Sertão: veredas*. O texto inicia como um ‘diálogo’ para tomar a forma de ‘debate’ e por fim transforma-se em uma ‘conversa’. Estes três níveis ‘diálogo, debate, conversa’, de alguma forma, buscam reafirmar a dialética presente nos romances.

Notas sobre Romance de formação

Mazzari, na apresentação do livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, afirma que Goethe “empreendeu a primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, colocando no centro do romance a questão da *formação* do indivíduo, do desenvolvimento de suas

¹ Texto publicado na Revista Crítica Cultural, Vol. 6, N. 2 (2011), da Universidade Federal de Santa Catarina; bem como capítulo do livro *O Verso do Anverso: Teoria, crítica e literaturas africanas*, organizado por Christian Muleka Mwewa; Ana Lúcia Sá; e Alexandre Fernandez Vaz, publicado pela Editora Nova Harmonia de Nova Petrópolis, RS, em 2011, p. 257-272.

² Doutor em Ciências da Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

potencialidades sob condições históricas concretas”³. Segundo Lukács (2006), esta amplitude não constava na versão anterior do mesmo livro: “a nova versão amplia-se, portanto, para uma representação de toda a sociedade”⁴. É sob estas condições que se inaugura o gênero que mais tarde será denominado como *Romance de formação* por Karl Morgenstern em 1819, afirma Mazzari.

Willi Bolle (2004), no capítulo em que analisa a “representação do povo e invenção da linguagem”, compreende que *Grande sertão: veredas* “é o romance de formação do Brasil, ideia que [...] consolida [no livro *grandesertão.br*] através de uma reflexão sobre o *romance de formação enquanto romance social*”⁵. Como se pode ver, o autor não toma as duas dimensões de forma separada. É importante perceber que ele, Bolle, não se atém à separação entre esses dois tipos de abordagem na sua análise do livro de Guimarães Rosa. O termo “romance de formação” (*Bildungsroman*) foi criado por Karl Morgenstern em 1819 e difundido por Wilhelm Dilthey (1870, 1906), cujo protótipo é *Wilhelm Meister* (1795-96), de Goethe. Neste “projeto arrojado”, segundo Bolle, “a ideia de que a pessoa se forma num campo de energias sociais e políticas é sustentada estrategicamente pela figura do narrador, que realiza um complexo trabalho de mediação entre os diferentes discursos sociais” (BOLLE, 2004, p. 382). Portanto, Willi Bolle (*idem*, p. 378) indica que, conforme Benjamin, o romance de formação “se define pelo conflito entre as leis da sociedade e a aspiração do indivíduo à autonomia”. Ou seja:

... a ideia de *formação*, intensamente discutida no meio intelectual e artístico alemão por volta de 1789-1795, não se limitava, de modo algum, à dimensão do indivíduo, mas se estendia explicitamente ao “povo” e à “humanidade” como um todo (Herder), com desdobramentos numa teoria da linguagem e da literatura de abertura universal (Goethe). (BOLLE, 2004, p. 382).

³ MAZZARI. Apresentação. In GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, 2006, p. 7.

⁴ LUKÁCS. Posfácio. In GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, 2006, p. 582.

⁵ BOLLE. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, 2004, p. 375.

No Brasil, a palavra “Formação”, “utilizada já por Euclides da Cunha e, como título de obra, pela primeira vez, por João Pandiá Calógeras, em *Formação histórica do Brasil* (1930), [...] tornou-se a partir de então uma ‘verdadeira obsessão’ entre os retratistas do país” (BOLLE, 2004, p. 383-84). Pode-se dizer que, de forma indireta, esta já era uma preocupação dos romancistas antes de escreverem os seus romances. Ao elaborar verdadeiros trabalhos *arqueológicos*, em termos benjaminianos, Machado de Assis indicava o local onde se encontrara a “ossatura” em que se constituiu a sociedade brasileira. Com base no “raio x” machadiano, ainda podemos verificar na contemporaneidade os sinais das estruturas sociais por ele *escavadas*.

Roberto Schwarz (2000a), no seu clássico *Ao vencedor as batatas*, cuja primeira edição data de 1977, faz um estudo detalhado sobre “a formação literária e [o] processo social nos inícios do romance brasileiro”. Na mesma direção de análise da formação literária brasileira, o autor escreve *Um mestre na periferia do capitalismo, Machado de Assis* (2000b), editado pela primeira vez em 1990. Num estudo comparativo, Schwarz localiza, na obra de José de Alencar e na de Machado de Assis, mais detidamente, o retrato da constituição e formação social do Brasil. Em relação aos primeiros romances Machadianos, Schwarz afirma

onde Alencar alinhara pelo realismo, pelas questões do individualismo e do dinheiro [...], Machado se filiava à estreiteza apologética da Reação europeia, de fundo católico, e insistia na *santidade das famílias* e na *dignidade da pessoa* (por oposição ao seu dinheiro) (2000a, p. 83).

Schwarz localiza “o partenalismo e a sua racionalização nos primeiros romances” de Machado de Assis, como por exemplo, em “*A mão e a luva* (cinismo ingênuo); *Helena* (purismo); *Iaiá Garcia* (desencanto)”.

Teoria, Crítica e Literatura

Bruno Pucci [BP]:

Sobre “a formação na constelação das mediações culturais” retomo a observação de que a temática é instigante e desafiadora. Parte da necessidade de atualização da compreensão do conceito de cultura, tal como conceituada por Adorno⁶. Busca, nas entrelinhas do próprio pensador frankfurtiano e no diálogo com Canclini e Stuart Hall, outros elementos para fazê-lo. É uma tese contra Adorno a partir de Adorno. Este, sobretudo, em seus ensaios da *Teoria Estética*, da *Dialética Negativa* e das *Notas de Literatura*; Canclini na reivindicação da necessidade de um adentramento das culturas marginalizadas no mercado global; e Hall no postulado do território da marginalidade como um lócus privilegiado da fala e da reação; dão ao pesquisador elementos teóricos e metodológicos para avançar em sua proposta. Após abordar as contribuições dos três pensadores (o primeiro lídimo representante da cultura erudita; os outros dois que buscam *status* para as culturas dos países periféricos), Christian examina a temática em três provocantes romances na tentativa de comprovar (iluminar ainda mais) sua hipótese de trabalho. No primeiro, de Proust, a formação de Swann reflete objetivamente a perspectiva da cultura erudita, ocidental na tensão com a cultura do senso comum de seu contexto; em Mia Couto, a tensão entre as culturas erudita e a do povo de uma ilha africana; e, em Rosa, a presença da cultura do sertão dos Geraes no monodialogo com o doutor da cidade.

⁶ Esta conversa está referenciada na arguição feita por Bruno Pucci na ocasião da defesa da tese MWEWA, Muleka: *Adorno, Hall e Canclini: a formação na constelação das mediações culturais* (Tese de Doutorado). Centro de Ciências da Educação. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

Christian Muleka [CM]:

Não por isso que devemos considerar os autores de forma estanque, ou seja, Adorno enclausurado como pensador da cultura erudita; Canclini defensor do direito de as culturas populares gozarem das benesses da indústria cultural; e Hall como aquele que vê na *marginalidade* a opção da fala como o lugar imposto aos subalternizados. É verdade que em suas anotações, juntamente com Max Horkheimer em relação à indústria cultural, Adorno centra-se na possibilidade de compreender criticamente o mecanismo que ofusca a autonomia do sujeito. Nesse aspecto, torna possível abranger outros elementos fundamentais para repensarmos a questão da cultura. No contexto de ofuscamento que a indústria cultural realiza, os produtos – inclusive a cultura – são fabricados em escala industrial a partir de pressupostos socioculturais que primam pelo consumo em diferentes âmbitos. Esta suposição, no entanto, não encontra necessariamente ressonância direta em seus destinatários. Ou seja, não há nenhuma lei ou controle que nos obrigue a reagir ao produto da forma como seus mentores o planejaram. Talvez esteja indicada aí uma possibilidade de romper algumas amarras, presentes na relação cultural, internalizadas no sujeito. No que se refere à arte, Adorno valoriza o dissonante, o ininteligível, o indizível, ao tomar como referência a música, mais especificamente a de Schoenberg. Desta forma, o autor diz existir naquele que não se adapta facilmente uma possibilidade de ruptura com a linearidade da cultura dominante. Dominante, aqui, refere-se à cultura que é genericamente consumida por todos em diferentes âmbitos e escalas. E não somente à cultura consumida por aqueles que “dominam”, isto é, que possuem meios para o seu consumo. Pois, hoje, qualquer pessoa pode canta-*en*-rolar a quinta sinfonia de Beethoven. Basta apenas “baixá-la” da rede mundial de computadores (*Internet*) diretamente para o seu celular. Ou ainda citar Baudelaire nas conversas de bar, a partir de edições resumidas de suas obras. A questão não está na recusa de acesso à população, mas sim na

promiscuidade com que tais obras são tratadas quando chegam a esses âmbitos. Já, no que se refere a outros contextos culturais, Adorno, geralmente, é acusado de uma dupla “desatenção”, qual seja: 1) ao analisar o Jazz, por exemplo, Adorno não se aprofundou em conhecer as condições contextuais dos negros, ou seja, aquelas específicas da produção cultural do outro, que se materializam fora do eurocentrismo, exceto dos trabalhos realizados nos Estados Unidos da América; e 2) quando as conheceu, comparou-as de forma partidária às produzidas na Europa. A partir desta observação, reafirmamos a necessidade de considerar outros elementos na sua ideia de cultura para que esta não sucumba sob as críticas que a consideram elitista. Por outro lado, a simples vitimização daqueles que não são considerados como sendo da “elite” tampouco nos ajuda a equalizar, na contemporaneidade, a perspectiva cultural adorniana. Quem domina a técnica da percussão oriunda de países africanos, por exemplo, pode ser percebido como pertencente a uma certa “elite”? A dúvida é: como ficariam as críticas de *elitista* direcionadas a Adorno se esta técnica fosse apreciada pelas camadas média e alta da sociedade? Temos inúmeras manifestações de culturas consideradas marginalizadas que ascenderam ao rol das atividades destas camadas sociais, como a Capoeira e o Samba, por exemplo. Essa ascensão embaralha, de certa forma, o discurso idílico dos seus agentes. Quando Adorno se refere ao *jazz* como música negra, tem em mente a música considerada erudita, música pela qual Adorno tinha tão imensa devoção a ponto de se afirmar como alguém que pensava com os ouvidos. A princípio, podemos dizer que este autor dominava de forma impar um contexto musical, mas não o do *Jazz*, porque este era concebido a partir de outras bases culturais, não apenas as de consumo como atesta em sua crítica. Estas, por sua vez, diferenciavam-se das bases culturais da música erudita. Por outro lado, o próprio Adorno, indica nos seus escritos a importância de se considerar o contexto.

[BP]:

A estrutura do trabalho⁷ está bem posta: é coerente, tensiona com equilíbrio os aspectos teórico-metodológicos com os exemplos empíricos de análise. O trabalho está adequadamente formulado, bem escrito e articulado de maneira expressiva e didática. Minhas observações [em relação a este aspecto] visam apenas a melhoria do texto. Parto, à semelhança de Christian, da constatação de que o conceito de Indústria Cultural, criado no contexto do capitalismo tardio dos anos 1940 do século passado, em pleno contato de seus autores com a cultura americana desse período (a mais avançada no momento em termos de civilização ocidental) continua sendo atual e frutuoso na interpretação dos fenômenos culturais dos dias de hoje [2010], e que, também, a partir de seus críticos e de seus analistas, foi ganhando novas configurações no confronto com os desafios e problemas colocados pelo desenvolvimento histórico contemporâneo. Nesse contexto, as contribuições de Canclini e de Hall, não obstante algumas de suas teses questionáveis/difíceis de serem sustentadas⁸, ajudam-nos a entender melhor os conceitos de cultura e de indústria cultural a partir dos olhares não centrais do sistema. Concordo também com Christian na observação de que esses críticos de Adorno não possuem um conhecimento maior do conjunto dos escritos culturais de Adorno. Além de que, como dizia o frankfurtiano, em seu texto “ensaio como forma”, “Ele (o ensaio) não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer”⁹. Ou seja, o ensaio não tem intenção nenhuma de esgotar o sentido do objeto. E

⁷ Refere-se à tese.

⁸ Canclini: “é necessário um adentramento das culturas marginalizadas no mercado global, com espaço de ação específica, para que elas façam frente ao solapamento cultural realizado pelos países hegemônicos”. Hall: “o território da marginalidade seja um local privilegiado da fala por ele ainda não estar imediatamente submetido à indústria cultural”.

⁹ ADORNO, *O ensaio como forma*, 2003, p. 16-17.

Adorno, quase sempre se expressava através de ensaios. E ainda mais, nesse mesmo texto, à p. 30, Adorno indica a maneira como o contexto sociocultural tem que ser levado em consideração para se entender suas expressões.¹⁰

[CM]:

Ainda que busquemos uma valorização das culturas ditas próprias ou originais, colocamo-nos à mercê do *selo* daqueles que compram (consomem). Portanto, a quem devemos criticar, quando não nos sentimos contemplados pela valorização cultural na forma como esta foi posta? E, contra o quê devemos estar preparados? A aparente impossibilidade dos países periféricos de possuírem condições mais adequadas para uma estabilidade social, política e econômica beira à incapacidade destes de se legitimarem como detentores de culturas que dialogam de forma equânime com a integração global a que todos aspiram. Essa incapacidade pode ser verificada na corrida aos financiamentos dos organismos internacionais, que incentivam o aumento das importações em detrimento do aproveitamento interno (não necessariamente nesta ordem) dos produtos (incluindo-se os culturais) desses países periféricos. Para tanto “[...] es necesario distinguir en qué sentido la nueva articulación entre mercancías y significados contribuye al desarrollo, de distinto modo en los países centrales y periféricos”¹¹. Um dos caminhos apontados por este autor é conceber a cultura como expressão paradoxal de um lugar que possibilita o exercício

¹⁰ “O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso” (ADORNO, 2003, p. 30).

¹¹ CANCLINI, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, 2002, p. 60.

de certa subjetividade e, ao mesmo tempo, a sua crítica, a exemplo de Diadorim em *Grande Sertão: veredas* de Rosa. Desta maneira, advogamos em direção à necessidade desta operação dar-se de forma dialética, quer dizer, a da liberdade adquirida culturalmente poder reformular as práticas sociais intermediadas pelo sujeito. Sabemos, porém, que não é exatamente assim que a liberdade se dá, vale observar, de forma consecutiva à operação de adição, ou seja, cultura mais sociedade é igual à *valorização social* por aqueles que não podem aceder ao universo social culturalmente seletivo. Essa adição só é possível porque parte de um equívoco prévio, que concebe a cultura à parte da dinâmica social como um todo e a subdivide em *categorias seletivas*. A classificação, neste caso, serve como critério de exclusão. Podemos tomar a categorização da arte em *popular* e *erudita* (esta aparente polarização é aqui tomada na forma de estratégia metodológica) para exemplificar estas classificações. Muitas vezes as compreendemos de forma excludente, mas, no entanto, se integram em alguma medida de forma perversa na indústria cultural. Esta produção da arte em escala industrial pressupõe uma diluição das particularidades do objeto artístico num coletivo. Este processo é obscurecido para o funcionamento dos mecanismos próprios que constituem a lógica da indústria cultural. Tal dimensão se encontra presente tanto na chamada cultura popular quanto na referida cultura erudita. Os elementos dos quais a arte (cultura) se vale para realizar a crítica social imanente da sua pertinência social podem ser concebidos como possíveis pistas para a compreensão das dinâmicas da arte na sua face formativa apontada por Adorno. Essa face pode ser tomada no seu caráter de crítica utópica na e da sociedade capitalista (EAGLETON, 2005). É nesta direção que encaminhamos a assertiva de Stuart Hall com a qual corrobora, em certa medida, Nestor Garcia Canclini, qual seja: de tempos em tempos, apresenta-se uma nova necessidade de se configurar o social de forma diferente. Canclini localiza na indústria cultural uma possibilidade de integração entre os países centrais e periféricos, motivo pelo qual este autor é questionado pelo professor Bruno. Crítica com a

qual concordo. No entanto, esta integração ainda se realiza por meio de uma globalização concebida de forma unilateral pelos países centrais. Os países periféricos se colocam à mercê dos centrais, apesar de encontrarem meios que os mantenham na relação, a marginalidade, por exemplo, à qual se refere Hall, se a pensarmos enquanto o *outro* do centro. Adorno coloca a necessidade de uma crítica cultural imanente da sociedade nesta integração social por via do conceito de *indústria cultural*. Este conceito não pode ser tomado como panaceia da democracia do consumo, pois, este é objetivado no seu caráter perverso (de dominação) na indústria da cultura quando funcionaliza (coloca em prática) as relações sociais mediadas pela cultura. A autocrítica da cultura, neste caso, torna-se uma dimensão fundamental para impulsionar o sujeito a estabelecer uma relação de não-identidade com os aparatos culturais que tendem a inibi-lo. É preciso refletir, por exemplo, acerca da cultura em Theodor W. Adorno, a partir de elementos centrais presentes em alguns textos da obra do referido autor frente à sua noção de cultura, como enunciado pelo professor Bruno Pucci no início desta conversa. Seu texto, de Adorno, sobre a *Teoria Estética*, por exemplo, de uma maneira geral, traz importantes indicações sobre a compreensão que Adorno tem da cultura. A configuração desta cultura, como observa o autor, também não está alheia às determinações implementadas *pela e na* indústria cultural. Não é uma posição submissa que esta ocupa, porém se converte em arauto das mazelas sociais neste contexto. De fato, na contemporaneidade, possuir noções básicas de uma cultura erudita fortalece a expectativa de pertencimento a grupos sociais diferenciados ou “supervalorizados”. Aqui, por exemplo, já pulula em nós a questão: valorizado por quem? Os grupos diferenciados podem determinar o subproduto cultural a ser classificado como popular numa relação de “inocente” superioridade, que não é aparente. O popular torna-se subproduto na medida em que delega sua valorização às camadas sociais consideradas superiores.

[BP]:

Retomo uma das propostas de Canclini, de difícil aceitação, qual seja, “é necessário um adentramento das culturas marginalizadas no mercado global, com espaço de ação específica, para que elas façam frente ao solapamento cultural realizado pelos países hegemônicos”. Christian, comentando a expressão de Canclini, diz: “Não sabemos o quanto é útil o modelo transnacional para pensar as produções culturais dos países periféricos, pois, em outras palavras, estamos dizendo aos países centrais que não temos outra forma de difundir nossa cultura a não ser pelos meios que eles protagonizam”. E traz o exemplo da “exportação da capoeira”. Gostaria de apenas fazer duas observações: 1. Adorno, ao retomar nos anos 1960, o conceito de Indústria cultural, ressalta sua ambiguidade, tanto no termo cultura quanto no termo indústria. A dimensão da ambiguidade na cultura é clara igualmente nos textos “Teoria da Semiformação”, “Sobre a música popular” e em seus escritos educacionais. Então, embora predomine em suas análises os efeitos nocivos da Indústria Cultural, em nenhum momento ele afirma seu domínio absoluto. Há, pois, a possibilidade de algum produto cultural da periferia invadir os países centrais do mundo globalizado e, quem sabe, gerar espaços/momentos de crítica, de resistência, de emancipação. Porém, a desproporção entre o poder do sistema, da indústria cultural, da semiformação e o poder das intervenções dos países periféricos é tão grande que as possibilidades de mudanças são exíguas. No entanto, Adorno continua afirmando: “[...] estamos sob o domínio do anacronismo: agarrar-se com firmeza à formação depois que a sociedade já a privou de base. Contudo, a única possibilidade de sobrevivência que resta à cultura é a autorreflexão crítica sobre a semiformação, em que necessariamente se converteu”¹². Christian, à p. 74 de sua tese, faz uma afirmação forte e, a meu ver, frágil sobre os frankfurtianos, quando diz: “Nem tudo aquilo que é promovido

¹² ADORNO, *Teoria da Semiformação*, 2010, p. 39.

pelas indústrias culturais deve ser considerado nocivo, como em certa medida afirmam os frankfurtianos”.

[CM]:

Antes de tudo, é importante afirmar que Adorno é um autor que dispensa ser defendido, pela magnitude de sua obra e pela excepcional abrangência dos temas por ele tratados. E, principalmente, pela atualidade das suas análises. Por isso mesmo, é passível de ter ignorado nelas algum caráter ao qual outros se apegam. Ou seja, Adorno sabe se defender sozinho, mas também não escreveu palavras bíblicas. Para Adorno, a mesma indústria cultural de que os produtores da cultura popular reclamam, e a que promove artistas desconhecidos que *progridem* rapidamente nas suas carreiras, iguala-se na objetivação do lucro. Neste sentido, ela anularia as possibilidades de um sujeito autônomo. A controvérsia é que, se não fosse pela arquitetura da indústria cultural, o Museu do Dundo, em Angola, por exemplo, nunca iria expor obras do angolano José Redinha¹³. A importância social que esta exposição teve para seus compatriotas ou artistas que se encontram na mesma situação *escapa* aos frankfurtianos. Aliás, eles mesmos põem em causa o alto controle da indústria cultural quando o telespectador não reage à piada do protagonista do filme como os “promotores” previam. Ou seja, quando o destinatário não tem a reação prevista, pode falhar o mecanismo de controle. Quantas propagandas nos levaram a repudiar um produto ao invés de adotá-lo? Que eles, os promotores, saberão aproveitar (no sentido de lucrar) deste fato, todos sabemos, pois são sempre “eles” (representando um coletivo onipresente) que lucram e não “nós” representantes do coletivo vitimizado. Mas pode não ser possível acreditar que o repúdio estava previsto pelos seus mentores. Por outro lado, pensar naquilo que nos leva a reivindicar algo nesta nova configuração do social é importante para não exigirmos, por exemplo, o direito a participar

¹³ A respeito desta exposição ver Patrícia Ferraz de Matos (2008).

da indústria cultural, como proclama Canclini. Devemos considerar, aí sim, os mecanismos ou os *partidos* aos quais ela, a indústria, está vinculada. Nem tudo aquilo que é promovido pelas indústrias culturais pode ser considerado nocivo. Sabemos do processo de democratização da cultura promovido por ela, quando tomado enquanto substância, assim argumentam seus “advogados”. Porém, indústria cultural deve ser compreendida como movimento e conceito que ajuda a compreender uma realidade. Mas ela, também, divulga a sua outra face, qual seja, a sujeição dos seus consumidores. A pronúncia do pronome “nós” obscurece euforicamente a pretendida “... atualização [da tese] do ópio do povo”, como diria Hall (2003). Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão. Da improvisação padronizada em *jazz* até os tipos originais do cinema, que têm de deixar a franja cair sobre os olhos para serem reconhecidos como tais, o que domina é a pseudo-individualidade. O individual reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo. “[...] As particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural”¹⁴. Concordamos, assim, com Hall, em relação ao “[...] número substancial de trabalhadores que está incluído na recepção dos produtos da indústria cultural”¹⁵, pois eles, enquanto indivíduos trabalhadores, passam a ser seus primeiros destinatários duplamente privilegiados. Primeiro, porque trabalham e podem se endividar ou pagar em suaves (relativo ao suor) prestações pelos produtos adquiridos; segundo, porque o fato de serem trabalhadores leva-os a requerer atividades diversas do trabalho diário. Portanto, parece-me, professor Bruno, que esta

¹⁴ HORKHEIMER; ADORNO, *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, 1985, p. 144.

¹⁵ HALL, *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, 2003, p. 253.

outra face passa despercebida para Jonhson e Canclini. Um, pelo enaltecimento de um coletivo previamente fabricado, sem considerá-lo altamente manipulável; outro, por almejar, na indústria cultural, uma instância integradora livre do solapamento das liberdades individuais e coletivas como contrapartida. Faço esta afirmação justamente para reforçar o meu ponto de vista do caráter prioritariamente nocivo da indústria cultural. Quando este caráter não é contemplado em primeiro plano, o seu subproduto, a posituação da indústria cultural, é cooptado logo em seguida. Como vê, professor, neste ponto, seguimos discordando. Realmente, existe um coletivo que é louvado na indústria cultural, assim como o mesmo é nela fabricado; sim, existe uma instância integradora na indústria cultural, mas esta integração não é feita sem custos. A indústria cultural comporta internamente este paradoxo de forma desequilibrada. Sempre com prejuízo para um dos lados. O problema pode estar nos seus estudiosos, que não suportam a ambivalência de alguns conceitos, pois esta ambivalência os obriga a estar sempre atento para não empregar os conceitos no “atacado”, castrando-os ou asfixiando-os.

[BP]:

Bem, voltando à sua tese no item 3.1 “*Swann e a formação objetiva*” você trabalha a partir do livro de Proust o percurso formativo do qual Swann se valeu para estabelecer suas relações no contexto em que convivia com Odette, em especial. Porém, um outro aspecto, esse importantíssimo, que mereceria ser tratado no texto (na sua tese) e que envolve o livro de Proust enquanto um todo é a questão da memória involuntária. Essa categoria (ou realidade) permeia as descrições e análises de Proust e, portanto, a formação objetiva e as manifestações culturais de Swann. A questão que lhe coloco é a seguinte: não seria a memória involuntária a forma primordial da vida e da narrativa da paixão de Swann por Odette? Veja bem: durante boa parte do relacionamento de Swann com Odette, ele não a achava bonita e nem mantinha relações sexuais com ela; ele saía sim com a “operariazinha

rechonchuda” e muitas vezes chegava atrasado ao clã dos Verdurin. Foi somente quando ele percebeu, por acaso, a semelhança de Odette com a imagem de Zéfora, a filha de Jetro, pintada por Botticelli, é que ele começou a se apaixonar por ela; à medida que Swann se imerge no clã dos Verdurins, se deixa levar pelo senso comum, pela semiformação, como você diz bem. As poucas vezes em que ele se enleva, vai além do senso comum, é pela memória involuntária; ou seja, ao ouvir aquela pequena frase musical que fazia parte da *Sonata para Piano e Violino*, de Vinteuil (e no livro ele vai ouvi-la pelo menos em dois momentos especiais; tocada pelo pianista no clã dos Verdurins e, mais ao final do livro, na visita que faz à marquesa de Saint-Euverte), Swann viaja através do tempo e do espaço. E essa frase musical marca o seu relacionamento com Odette e expressa instantes significativos deste. Na casa dos Verdurins a frase musical vai caracterizar momentos de felicidades ao lado de Odette; na última audição, em casa da marquesa de Saint-Euverte, a audição, que novamente o enleva, vai demarcar tristeza, sofrimento, pois seu relacionamento com Odette está muito ruim. E, para colocar outro aspecto fundamental, é a memória involuntária que vai ser decisiva na “imersão” de Swann, na sua separação definitiva de Odette. É depois de um sonho, em que Swann revê mais uma vez Odette, mas ela lhe surge não com a semelhança da filha de Jetro, de Botticelli, e sim como das primeiras vezes em que Swann a tinha visto e não a achava bonita. E, após ser acordado por seu criado, essa lembrança da Odette primeira lhe vêm à memória e ele toma sua decisão.

[CM]:

Concordo com você, professor, pois, essa observação já foi feita na ocasião do Exame de Qualificação da referida tese. Mas, esta questão não era central para mim, pela sua complexidade, por isso reafirmo: “No caso de Swann, faz-se importante, de forma marginal, localizar o conceito de *memoire involontaire*”. Marginal, porque entendemos a extrema importância desta categoria em Proust, mas nossas análises se concentram, em especial, na

formação objetiva e em como Swann se relaciona com manifestações culturais (com as obras de arte) e com o amor que alimenta por Odette de Crecy (MWEWA, 2010, p. 121). Agora me permita fazer apenas algumas observações: é por meio de uma memória, que é acionada pelo acaso, que toma o sujeito de assalto, o sujeito é transportado para algum momento significativo da sua vida, cujo tempo, em que se “viaja”, é vivido com o inocente desprendimento feliz, sem deixar, porém, de ter sérias implicações para o espírito que reconhece os seus limites. Em Proust, nesta viagem, *sur place*, o sujeito se apropria daquilo que é próprio do narrador: a possibilidade de narrar. Mas, desta vez, este viaja no tempo intrasubjetivo para recolher substâncias a serem trazidas à luz do espírito para que sejam “narradas” ao próprio espírito. Ou seja, para que o espírito tome consciência de forma a se apropriar desta experiência trazida dos lugares mais recônditos de sua memória. Mais uma vez, vislumbra-se, neste processo, o procedimento de materialização da obra de arte, isto é, a tradução da ideia em material possível de ser apreendido por outros sujeitos. Isto é flagrante mesmo na impossibilidade de apreensão do objeto desejado pelo protagonista, a Odette, depois de reconhecer a semelhança desta com a filha de Jetto, de Botticelli.

[BP]:

No item em que você discute sobre Diadorim “Reinaldo e a dialética do sujeito na relação”, há uma ressalva que gostaria de fazer. No encontro do menino Riobaldo com o menino Reinaldo, no De Janeiro, que desemboca no São Francisco; nessa ocasião, Riobaldo vivia com sua mãe, Bigri, muito pobremente. Depois da morte da mãe, ele vai morar com seu padrinho/pai, seu Selorico, amigo e hospedeiro dos jagunços em sua fazenda; aprende a ler e a escrever. Foge da casa paterna e vai trabalhar de professor numa escola, por recomendação do mestre, seu Lucas. Torna-se professor de um dos maiores jagunços da época, Zé Bebelo. Foge do lugar, vagueando pelo sertão e, ao pedir pouso em uma fazenda, encontra

os jagunços de Joca Ramiro, e, entre eles, Reinaldo (Diadorim), agora jagunço. Na época, Hermógenes era o lugar-tenente de Joca Ramiro. Tempos depois acontece a prisão de Zé Bebelo e o seu julgamento: o famoso júri do sertão. Riobaldo é seu defensor e Hermógenes, acusador. Zé Bebelo é absolvido e libertado. Hermógenes, indignado, à traição, assassina Joca Ramiro, pai de Reinaldo. Ai, sim, toda a vida/perspectiva de Reinaldo, já irmanado com Riobaldo, que se torna chefe dos jagunços, é vingar a morte do pai. Há uma questão de fundo no romance: porque Diadorina aparece sempre vestida de homem? O encontro entre os dois meninos no De Janeiro nos mostra que Reinaldo não apenas se formou objetivamente nas tensões de seu cotidiano como mulher/homem; mas também se formou educando o outro, Riobaldo (“Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem”). Ele ensina a Riobaldo uma dupla lição: que não se deve temer as forças da natureza (a travessia dos rios); e nem a força dos homens (sua reação rápida e certa contra o rapaz que o queria molestar sexualmente). Rosa, nessa parte, já apresenta, pelo menos em dois episódios, essa “figura ambígua, dúplice e dissimulada”, que é Diadorim (episódio do rapaz que o ataca sexualmente; Reinaldo pegando nas mãos de Riobaldo e este se sentindo “vergonhoso, perturbado”). Ainda, no livro, Riobaldo aprende com Reinaldo a fruir da contemplação das flores e dos pássaros, além de valorizar a sensibilidade, a amizade, a ponderação no contexto violento da jagunçagem. A glosa da canção de Siruiz, uma canção estranha do cantador Siruiz, que ecoa no meio da madrugada, anuncia acontecimentos futuros da vida de Riobaldo e, ao mesmo tempo, incita o herói a lançar-se à sua aventura. Aí então, “um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: — Siruiz, cadê a moça virgem?” “(...) Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a toada toda estranha”¹⁶. A glosa da canção de Siruiz está no meio do *Grande Sertão: veredas*, em um longo parágrafo (ROSA, GSV, p. 235-237), que se inicia com a descrição da Vila Urubú. Riobaldo não

¹⁶ GSV = Grande Sertão: veredas. ROSA, *Grande Sertão: veredas*, 1984, p. 93.

entende bem o que está por trás daqueles versos, mas desconfia que em suas desdobras algo está velado, algo se esconde: “A vida é muito discordada. Tem partes, tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do cão e as vertentes do viver” (*idem*, GSV, p. 381). Do mesmo modo, Diadorim se apresenta a ele como encoberto por neblinas, que o impedem de ver: “Em Diadorim penso também – mas Diadorim é a minha neblina” (*idem*, GSV, p. 22). Em Diadorim, a moça virgem esconde-se sob a forma de um jagunço. Em suma, a canção de Siruiz, tal como a esfinge, afrontou o herói em sua lida pelo sertão. A rememoração dela, de forma enigmática, possibilitava-lhe adivinhações benfazejas e decisivas em sua travessia. E mostra como Diadorim se forma objetivamente no contexto do texto e como ele é sempre uma figura complementar e formadora de Riobaldo. E vice-versa. Nesta intersecção do encontro entre Reinaldo e Riobaldo o autor, Guimarães Rosa, fortalece a relação permanente dos personagens. Para tanto, se valeu da língua enquanto um importante recurso. Na expressão de Canclini, “estudiar La cultura requiere, entonces, convertirse em um especialista de las intersecciones”. Guimarães Rosa trabalhou com profundidade e intensidade as “intersecciones” da língua dos sertanejos na cultural nacional e internacional, seja no refinamento da expressividade das palavras existentes, seja na criação de novas palavras para expressar melhor uma ideia ou realidade, seja na seriedade com que dialogava com seus tradutores na busca do termo mais consonante. Vou trazer apenas um exemplo de suas “intersecciones”: A explicação a seu tradutor italiano do sentido do adjetivo “grimo”, utilizado no conto “Recado do Morro”, atribuído a “um homenzinho terém-terém, ponderadinho no andar, todo arcaico”, chamado Gorgulho: “um velhote grimo”. Foi ele que ouviu e repassou o recado do morro. Explica Rosa:

“Grimo”: de uma feiúra sério-cômica, parecendo com as figuras dos velhos livros de estórias; feio carateante; de rosto engelhado, rugoso. (Cf. em italiano: grimoso = Vecchio grinzoso). Em inglês: grim = carrancudo, severo, feio, horrendo, sombrio etc. Em alemão: Grimm

= furioso, sanhoso. Em dinamarquês: grimme = feio. Em português: grima = raiva, ódio; grimaça = careta. E termina assim sua orientação: Eu quis captar o quid, universal, desse radical. ¹⁷

Em relação à busca da expressão (linguagem) que mais se aproxima daquilo que está contido na ideia, vale lembrar que Guimarães Rosa, foi acusado por inúmeros militantes, políticos e/ou escritores, de não ter tomado posição explícita contra o governo militar. E a resposta de G. Rosa se dá através de seus escritos. Dizia ele a seu tradutor inglês:

Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. ¹⁸

[CM]:

Neste ponto, professor, eu só tenho a agradecer a belíssima aula que acaba de nos dar sobre Guimarães Rosa e seus escritos. Mas, permita-me algumas palavras sobre a questão da formação a partir de Diadorim. Para efeitos de análise, e do ponto de vista do gênero, pode-se dizer que ela (Diadorim) era uma mulher, porém mulher que se igualava aos homens externamente, empreendendo um outro tipo de sexualidade ¹⁹. Aquela sexualidade que podia gozar de toda a proximidade corporal com o outro, coisa não muito comum para

¹⁷ ROSA, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, 2003, p 69.

¹⁸ João Guimarães Rosa, em trecho de carta a Harries de Onis, seu tradutor inglês.

¹⁹ É importante lembrar que no romance só ela se sabia mulher, fato este que veio à tona, para Riobaldo, em especial, somente no momento da morte de Diadorim/Reinaldo. Como é sabido, ao longo de todo o romance Riobaldo se relaciona com o “homem” Reinaldo.

os jagunços, a não ser em situação de luta corporal; que podia exteriorizar seus sentimentos, pois Riobaldo sabia que “Diadorim tinha ciúme” (ROSA, 1984, p. 179), mas, também, tinha que abrir mão da sua realização total. Diadorim, portanto, configura-se como o não-idêntico por se diferenciar dos outros na expressão do dissonante na paisagem do Sertão. Ela contraria a realidade em relação ao gênero, que atesta sua existência como que num processo de instauração do novo na quebra da normalidade compartilhada. Claro está que a leitura acima só é possível depois que sabemos de sua condição de mulher, pois enquanto homem, na situação romanesca extremamente complexa, ele/ela podia ser visto como um transgressor das regras do Sertão ao expressar seu ciúme por um homem, por exemplo. Portanto, é sabido que Maria Deodorina da Fé Betancourt Marins só vive depois de morta, pois em vida ela era Reinaldo, um “homem”. Apesar de ser “concebido” no e pelo contexto do Sertão, ela difere dos demais a partir de algumas atitudes efeminadas em determinados momentos com Riobaldo. Estas atitudes, em parte, vão de encontro àquelas pressupostas pelo contexto geral e, no entanto, só podiam ser notadas pela pessoa com quem mantinha uma relação direta, ou seja, Riobaldo. Este, não sem razão, é o narrador “participante”, que tudo sabe e para quem “contar é muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares.” (ROSA, 1984, p. 172). Há, naquelas atitudes de Diadorim, certa dose de racionalização das mesmas frente à necessidade de sobrevivência que o Sertão demanda. Se fosse permitido, explicitamente, a outros jagunços perceberem-na, sua permanência corria risco naquele contexto. Os jagunços podem ser igualados uns aos outros, apesar de cada sujeito ter as suas idiosincrasias, mas em resumo: são homens em situação de luta e em vida. Poder igualar-se traz, como sua extensão, a possibilidade de poder ser substituído. Se pensarmos no *Grande Sertão: veredas* enquanto um romance de formação, pode-se dizer que numa sociedade, na qual a uniformidade é incentivada o processo de dominação ou de produção das mercadorias específicas, demanda-

se do sujeito certa irracionalidade, isto é, espera-se que ele seja adaptável sem ter os fins programados. É possível dizer, junto com Adorno, que se engendra um contexto social “[...] que viu a possibilidade de substituir qualquer um a qualquer coisa que, [o contexto] conserva um toque de irracionalidade”, mas que, em última análise, deve ser racionalizado²⁰. Assim, diz Riobaldo, lamentando a perda de Diadorim:

E, o podre de mim, minha tristeza me atrasava, consumido. Eu não tinha competência de querer viver, tão acabadiço até o cumprimento de respirar me sacava. E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. [...] Para quê eu ia conseguir viver? Mas, o amor de minha Otacília também se aumentava, aos berços primeiro, esboço de devagar. Era. (ROSA, 1984, p. 565).

Os limites de compreender a realidade da forma como ela se apresenta não podem significar uma empreitada em direção à sua facilitação ou à sua “descomplexificação” (se permitido nos for o termo), para que esta não seja produto da falta de consciência, como querem os promotores da sociedade administrada. Portanto, se coloca aí, perante a não facilitação da compreensão da realidade de forma simplória, uma necessidade de perceber o contexto no qual Diadorim viveu como homem (o masculino social e culturalmente construído), pois esse contexto se apresenta num progressivo movimento de render justiça ao Sertão heterossexualmente sustentado pelo imaginário comum. Só assim se podem perceber os mecanismos do funcionamento arquitetados no contexto, longe de simplesmente torná-los *perceptíveis*, mas sim *maneáveis*. Diadorim busca sempre uma forma de estabelecer uma interação, na qual a aparente obediência torna-se uma forma de mostrar as lacunas do outro na relação, na medida em que só se descobre o seu gênero (feminino) no momento de sua morte. Ele/ela era apenas Ela, circunscrevendo, assim, o momento da verdade em sua existência.

²⁰ ADORNO, *Dialética negativa*, 2009, p. 56.

Em termos adornianos, se pensarmos na morte de Diadorim ou mesmo em sua objetividade ao cumprir sua missão, pode-se dizer que ela se negou a aceitar as coisas como mera existência. Por meio desta atitude, foi possível, para ela, vislumbrar uma vida para além das possibilidades postas pelo contexto. Por outro lado, não é seguro afirmar que ela teria as mesmas possibilidades, caso viesse a “comunicar” (neste caso falar) sua condição feminina: “falei sonhando: - ‘Diadorim, você não tem, não terá alguma irmã, Diadorim?’”, diz Riobaldo numa das cenas mais sensuais do romance (ROSA, 1984, p. 170). Como se enfrentaria este tipo de questionamento caso se soubesse de antemão de sua condição de mulher, revelada para Riobaldo somente depois da morte?

Referências

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In **Notas de Literatura I**. Tradução e Apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, T. W. **Dialética Negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

ADORNO, T. W. Teoria da Semiformação. Trad. Newton Ramos-de-Oliveira. In PUCI, B.; ZUIN, A.; LASTÓRIA, L. A (Orgs.). **Teoria Crítica e Inconformismo: novas perspectivas de pesquisa**. Campinas: Autores Associados, 2010, p. 7-40.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Livraria Duas Cidades: Editora 34, 2004.

CANCLINI, N. G. **Latinoamericanos buscando lugar en este siglo**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (Org.); Trad. de Adelaine la Guardia Resende *et alii*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LUKÁCS, G. Posfácio In: GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto; apresentação Marcus V. Mazzari – São Paulo: Ed. 34, 2006.
- MATOS, P. F. Projetos coloniais e seus efeitos: o caso do trabalho de José Redinha desenvolvido no Museu do Dundo. In: MWEWA, Muleka. (Org.). **África e suas diásporas**: olhares interdisciplinares. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2008. p. 57-86.
- MAZZARI, M. V. Apresentação. In: GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. de Nicolino Simone Neto; apresentação Marcus V. Mazzari; posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- ROSA, J. G. **Grande sertão**: veredas. 16 ed. – Rio de Janeiro, 1984.
- ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3. edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003.
- SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000a.
- SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 4. Ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000b.

X

Encanto, desconcerto e surpresa no relacionamento de Lélío e Lina: ambiguidades e aprendizados, 2021 ¹

A arte necessita da filosofia, que a interprete, para dizer o que ela não consegue dizer, enquanto que, porém, só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo. (Adorno, *Teoria Estética*)

E vamos por aí, com chuva e sol, Meu-Mocinho, como se deve..." "... Lélío governava os horizontes. – "...Mãe Lina..." "– Lina?!" – ela respondeu, toda ela sorria. Iam os Gerais – os campos altos. E se olharam, era como se estivessem abraçando". (Guimarães Rosa, "A estória de Lélío e Lina")

Introdução à Estória

Este ensaio se propõe a analisar a narrativa de João Guimarães Rosa, "A estória de Lélío e Lina", o terceiro dos sete contos de *Corpo de Baile*, de 1956, em diálogo com as reflexões estético-filosóficas de Theodor Adorno e com interpretações literário-filosóficas de estudiosos da referida obra de arte. O texto em análise narra as vicissitudes vividas pelo jovem Lélío do Higino na fazenda do Pinhém, como vaqueiro de seo Senclér, no exato período de um ano e sua luta na busca do amor de sua vida.

¹ Ensaio escrito em parceria com Dr. Luiz Carlos de Aquino (UNIVAP) e com Dra. Renata Helena Pin Pucci (UNIMEP), que será editado como capítulo do livro *Teoria Crítica, Cinema, Literatura e Expressões Culturais*, organizado por Robson Loureiro. A perspectiva é que o referido livro seja publicado em 2021, pela Editora Pimenta Cultural, de São Paulo.

Lélio chega ao local, acompanhado pelo cachorrinho Formôs, encontrado no caminho, há quilômetros dali e que, de certo modo, foi seu condutor até o Pinhém². É bem recebido por seo Senclér e pelos vaqueiros que cuidam dos gados das extensas terras dessa região. Apesar de estar vivendo momentos financeiros difíceis na condução de suas posses, seo Senclér acolhe gentilmente o jovem vaqueiro, cujo pai, Higino de Sás, já falecido, era reconhecido como uma pessoa honrada por alguns dos trabalhadores do local.

Em pouco tempo, Lélio se entrosa com os vaqueiros de Pinhém e inicia suas longas jornadas de trabalho pelos campos afora. E nessas galopadas vai, pouco a pouco, conhecendo cada um dos companheiros, seus nomes, qualidades, idiossincrasias; e, por sua boa índole, atenção e competência, vai se tornando amigo de Aristó, o capataz, e dos vaqueiros Lorindão, Lidebrando, Soussouza, Pernambo, Placidino, J'sé-Jórjo, Canuto, Tomé Cássio, Delmiro, Ustavo e Fradim.

Seo Senclér, mesmo habitando o sertão das Gerais, nos inícios da segunda metade do século XX, tinha uma forma de administrar as atividades laborativas de seus vaqueiros que se aproximava da utilizada pelos empresários capitalistas americanos, no tempo de Henry Ford, no zelo pela vida de seus operários, incentivando-os ao descanso e às atividades lúdicas e sexuais nos finais de semana, para que nos dias úteis pudessem se dedicar com força integral ao trabalho³. Seo Senclér instalou em sua fazenda, num local mais distante das residências, uma espécie de espaço público, onde

² O cachorro Formôs pertencia à Dona Rosalina, moradora da fazenda; e foi logo identificado por um dos homens de Pinhém.

³ Henry Ford (1863-1947), segundo Gramsci, nos inícios do século XX, cuidou pela instituição de uma nova ética sexual para os operários das indústrias automobilísticas. Eis o que diz o filósofo da práxis: "O novo industrialismo quer a monogamia, quer que o homem-trabalhador não desperdice suas energias nervosas na busca desordenada e excitante da satisfação sexual ocasional: o operário que vai para o trabalho depois de uma noite de 'orgias' não é um bom trabalhador; a exaltação passional não pode se adequar aos movimentos cronometrados dos gestos produtivos ligados aos mais perfeitos automatismos" (GRAMSCI, *Americanismo e fordismo*, 2001, p. 269).

moravam as “tias” Tomázia e Conceição, que atendiam prazerosamente, aos domingos, os vaqueiros solteiros do Pinhém e não recebiam dinheiro algum pelo trabalho prestado; além do mais, lavavam as roupas da fazenda, costuravam. Sentiam-se integradas à sociedade local participando das festas e das atividades coletivas.

Aliás, o bom comportamento dos vaqueiros era uma das exigências fundamentais de Seo Senclér. O capataz Aristó, em um dos primeiros contatos com Lélío, ao saber que ele era solteiro e que portava uma “arma resguardada”, imediatamente lhe diz “— Não quero é desordem”.⁴

O conto-poema em análise é longo - cerca de 140 páginas -, tem como eixo condutor a “estória de Lélío e Lina”, como o título o diz, mas envolve uma série de acontecimentos, que dão contorno e vida à narrativa, entre eles: a situação de falência de Seo Senclér e de dona Rute; o dia-a-dia dos vaqueiros na labuta pelo cuidado dos animais; as relações estáveis dos personagens casados com suas esposas; as experiências afetivas de jovens vaqueiros com as moças solteiras do Pinhém: Mariinha, Manuela e Chica; a morte de Ustavo, atropelado por um touro; a loucura de J’sé-Jórjo e sua internação em um manicômio da cidade; as peripécias da sedutora mulata Jiní e sua futura emancipação como pessoa humana. Vamos nos ater à análise de alguns poucos tópicos relacionados diretamente à encantadora expressão de amor gestada nos encontros de Lélío e Lina.

Theodor Adorno, em suas reflexões no livro *Teoria Estética*, nos dará a chave para o nosso empreendimento. De um lado, diz ele, no aforismo “A obra-de-arte como mônada e análise imanente”: “A estética pressupõe incondicionalmente a imersão na obra individual”. E no aforismo “Experiência Estética como compreensão objetiva”: “A crítica não se acrescenta de fora à experiência estética, mas é-lhe imanente”⁵. O pensador e esteta frankfurtiano nos mostra que o leitor, o intérprete, o comentador

⁴ ROSA, *A estória de Lélío e Lina*, 2006, p. 250.

⁵ ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 273; 526.

de uma obra de arte, deve, antes de tudo, como que se esquecer de si mesmo, mergulhar a fundo perdido nas entranhas de seu objeto de análise e lá permanecer o quanto for preciso, para que aquela criatura viva, instigada, desafiada, tocada em suas partes íntimas, lhe revele seus segredos, suas verdades, seus enigmas. Ele não nega a importância dos pressupostos objetivos e subjetivos em que o sujeito e seu objeto de interpretação se constituem histórica e espacialmente. Mas acentua que o ponto alto e fundamental da experiência estética é a imanência.

De outro lado, complementa dialeticamente sua metodologia de intervenção estética, nos revelando que aquele ser vivo que se lhe oferece como um objeto a ser imanentemente afetado, é também e, ao mesmo tempo, sujeito do processo de interpretação. É o que nos afirma o aforismo “Caráter enigmático e compreensão”: “Resolver o enigma equivale a denunciar a razão da sua insolubilidade: o olhar com que as obras de arte veem o contemplador” (ADORNO, 2011, p. 189). Ou seja, compreender como a obra de arte nos vê, a partir do olhar por ela lançado sobre nós, é perceber a forma pela qual se realiza o movimento de revelação e ocultação de seu conteúdo de verdade, de seu enigma. Se em um primeiro momento a obra de arte foi objeto de estudo, como que de investigação, neste segundo momento, ela se tornou sujeito desse processo dialético; e quanto mais o intérprete, que no momento primeiro fora sujeito de intervenção, se tornar receptivo e predisposto a ser tocado intimamente por ela, tanto mais a possibilidade de conhecer seus segredos e suas verdades se torna real.

O movimento da obra, sua expressão, é também o momento em que ela exprime, pelo olhar direcionado ao seu contemplador e por sua voz, o seu conteúdo de verdade. Captar, entender o olhar e a voz de uma obra de arte, no momento em que ela se nos revela, não é apenas resultado de um movimento intuitivo, passivo; é também e, sobretudo, resultado de um processo reflexivo e analítico, em que a experiência estética vai buscar apoio irrestrito na filosofia, pois ela necessita mais do que nunca de um sujeito forte e persistente. É o que nos mostra Adorno no aforismo “Sobre o conteúdo de verdade das obras de arte”:

O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isto, e nada mais, é que justifica a estética (ADORNO, 2011, p. 197).

Em diálogo, pois, com as reflexões estético-filosóficas de Adorno e com interpretações literário-filosóficas de estudiosos do conto-poema “A estória de Lélío e Lina”⁶, vamos analisar apenas dois tópicos significativos e, ao mesmo tempo, interdependentes, do instigante relacionamento entre o jovem vaqueiro chegado ao Pinhém e a “velhinha como-uma-flor”, que há mais tempo habitava “a Lagôa de Cima”, divisa com o Pinhém (ROSA, 2006, p. 306-307). Esses dois tópicos podem ser assim nomeados: 1) Dona Rosalina, mestre e educadora do Pinhém e 2) As ambiguidades surpreendentes do relacionamento afetivo de Lina e Lélío, em que “a prevalência da empatia humana sobrepõe-se às regras e ao bom tom” (FORTES, 2010, p. 215).⁷

Dona Rosalina, mestre e educadora do Pinhém

Lélío encontra-se pela primeira vez com dona Rosalina num final de semana em que tinha ido às tias e, na volta, um desgosto pequeno, como uma sementinha, lhe atingia o coração, ao imaginar a situação daquelas duas mulheres; enquanto esperava sua vez, “a tristeza de Lélío aumentava”; e se tornou ainda mais inquietante quando, voltando para seu aposento, com o Delmiro, este, também, manifestou uma insatisfação, um misto de nojo e de remorso que agia dentro dele, quando voltava da casa das tias. Resolveu, então,

⁶ Nosso texto dialoga com os ensaios: *Aspectos Históricos e Políticos de “A Estória de Lélío e Lina”*, de João Guimarães Rosa, de Rodrigo do Prado Bittencourt, 2010; *A tradição e a modernidade em A estória de Lélío e Lina*, de João Guimarães Rosa, de Rodrigo do Prado Bittencourt, 2014; *O ciclo do tempo e a roda da história: uma leitura d’a estória de Lélío e Lina*, de Rita Felix Fortes, 2010; *Lélío do Higino – em busca do amor*, de Valter César Pinheiro, 2012; *As contradições de Eros: “Buriti” e “A estória de Lélío e Lina”*, de Luiz Fernando Valente, 2011.

⁷ Essa expressão entre aspas é de FORTES, 2010, p. 215.

a partir disso, não ir logo para casa e “foi andando a meio rumo, ao deusdar”. Foi quando notou a presença de uma moça que estava curvada, pegando alguma coisa do chão. Lélío viveu momentos de êxtase, de suspense com aquela aparição: “uma mocinha!”. Na verdade, parecia ser uma moça, mas quando ela ergueu o corpo, ele percebeu que “era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora”, que o cumprimentou: “...’s-tarde...”. Quando Lélío voltou a si, se prontificou a carregar os gravetos que a senhora tinha ajuntado. A velhinha, de certa forma recompensou seu oferecimento, convidando-o a ir à sua casa, ali por perto, que lhe ofereceria um café. Lélío sentiu, intuitivamente, que ela “era diversa de todas as outras pessoas”. Quando chegaram à casa e o Formôs, seu cachorrinho, queria lambe as mãos de Lélío, ela se deu conta de que ele era o vaqueiro novo no Pinhém e “a quem já esperava para conhecer, também por agradecer”. Seu olhar para Lélío já era como uma benção. E Lélío pensava consigo: “No suave saudar, nunca pessoa nenhuma tinha feito assim; ou, de certo modo, tinham feito, quando ele era muito menino”. E o jovem vaqueiro não apenas tomou café em casa de dona Rosalina, mas, encantado com a “velhinha como uma flor”, com as plantas, as águas, com os pássaros que habitavam o local, com o sossego da natureza, “se sentou no banquinho baixo” e aceitou também o convite de almoçar com ela (ROSA, 2006, p. 303-307).

Lélío, jovem ainda, a partir desse encontro, nunca mais abandonaria a casa de dona Rosalina, principalmente nos momentos difíceis vividos como vaqueiro do Pinhém. E em todas as idas à casa de dona Rosalina, sempre seria tratado com respeito, com carinho e receberia orientações e conselhos de como lidar com as dificuldades. Como jovem, criado e educado pela mãe, longe do pai, que abandonara a família para viver em outras terras, tinha se preparado para ser vaqueiro e desempenhava com competência e dedicação sua profissão, sendo apoiado e elogiado pelos que com ele trabalhavam. Mas, como um jovem em busca do amor de sua vida, da mulher com quem conviver e construir um lar, se sentia imaturo, inexperiente, sonhador. Dona Rosalina, através de sua doce presença e de reflexões

críticas e pertinentes, o auxiliou em diversas circunstâncias na busca de seus objetivos. “Lélio passa por uma profunda transformação no decorrer da novela. De fato, podemos ler ‘A estória de Lélio e Lina’ como uma espécie de *Bildungsroman*⁸, no qual Lélio vai aprendendo novas lições sobre os mistérios e contradições de *Eros*, e, através deles, sobre o sentido da existência humana” (VALENTE, 2011, p. 124). O conto de Rosa nos apresenta passagens em que essa relação formativa se processa com intensidade e, ao mesmo tempo, com serenidade. Vamos analisar algumas delas.

No desenrolar desta estória, três tipos de mulheres ganham importância e um contorno mais definido na vida de Lélio e, em todos esses momentos, a abertura de seu coração à dona Rosalina e suas sábias orientações o ajudam a superar as dificuldades provindas dessas vivências. O primeiro tipo de mulher se manifesta no amor platônico que Lélio sentia pela Moça de Paracatu – a Sinhá-Moça –, com quem, tempos antes de vir para o Pinhém, tinha tido uma pequena convivência, embora entre eles nada de efetivo acontecera. O sonho de amar essa moça – “tão fora de alcances, tão impossível” (ROSA, 2006, p. 277) – o acompanha em diversos momentos; às noites, antes de pegar no sono, depois de um longo dia de trabalho; mas, também, quando Lélio tentava se aproximar de uma moça do Pinhém, a imagem da “Sinhá-Linda” retornava com força e como empecilho a essa nova possibilidade. Dona Rosalina percebeu essa postura estranha de Lélio, em um domingo, em que o vaqueiro, em contato com outros trabalhadores e famílias do local, olhara para duas moças, Manuela e Mariinha, e não manifestara nenhum interesse por elas: “Meu mocinho, eu fiquei reparando a feição de você avistar estas moças, tão aprazíveis, e acho que você é capaz de já ter um amor seu, bem no guardado; porque com nenhuma delas seu coração mesmo não se importou...” (ROSA, 2006, p. 313).

Essa observação certa de dona Rosalina o deixou desarmado e, então, contou-lhe a história de seu possível amor a

⁸ *Bildungsroman* = Romance de Formação.

essa moça, confessando não saber se era mesmo amor ou só bobagem. Ela “parou, muito séria e, contrariando suas expectativas, lhe disse: ‘– Mas você, meu filho, tem coração lavradio e pastoso...’⁹ – foi só o que por fim disse. E ele estava satisfeito” (ROSA, 2006, p. 313). E quando dele se despediu, beijou-o na testa. Ela não o questionou pela sua indiferença em relação às moças do Pinhém, apenas o encorajou a olhar mais para a realidade da vida e deixar de lado os sonhos juvenis. Percebeu que a presença imaginária da Mocinha de Paracatú bloqueava as possibilidades de Lélío se relacionar com alguma moça do Pinhém.

Tempos depois, após um encontro de Lélío com Manuela, dona Rosalina notando certa indiferença dele em relação a esse encontro, presentiu a presença idealizada da Sinhá-Moça do Paracatú e pediu, novamente, para ele contar tudo o que se passara com essa moça. Ele contou; ela ouviu a narrativa com muita atenção e depois lhe disse:

Modo outro, meu Mocinho, eu vejo que isso é um madastrio que você arranjou para si, nessa mocinha fantasma... Do que estou sabendo, por trás de você, pode ser que essa moça nem seja boa, nem saúde verdadeira de mulher ela não demonstra ter. Escuta: Mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não floresce de alma nos olhos, e é seca no coração... Tira isso. ... Pede a você mesmo para ir se esquecendo dela aos poucos, meu Mocinho... (ROSA, 2006, p. 322-323)

Dona Rosalina é forte em sua observação crítica e didática sobre a atitude de Lélío em relação ao amor; para ela, o ter sempre em sua imaginação a Sinhá-Moça se transformava em uma farsa, que, de um lado lhe bloqueava as possibilidades de se relacionar efetivamente com alguma moça do Pinhém; de outro lado o afastava de desilusões que poderia sofrer ao se envolver com elas

⁹ Coração lavradio e pastoso = próprio para ser lavrado, arável; (sent. fig. prov.) passível de sentir, de deixar o amor crescer (MARTINS, *O Léxico de Guimarães Rosa*, 2001, p. 297).

(Cf. BITTENCOURT, 2010, p. 490). Porém, logo a seguir, após se olharem muito, ela, “numa calma de reza”, aconselha-o a pensar na possibilidade de se casar com Manuela e ter muitos filhos, pois percebeu que o namorado dela, o Canuto, estava desnordeado e “podendo começar a gostar” de Lélío (ROSA, 2006, p. 323).

O segundo tipo de mulher buscado por Lélío, no Pinhém, difere muito do anterior, direcionado à Moça de Paracatu, um amor espiritual; trata-se, antes, de um amor carregado de sensualidade, que se manifesta através de seus encontros furtivos com Jiní¹⁰. Lélío, solteiro, à semelhança dos outros não-casados do Pinhém, tinha a oportunidade de, gratuitamente, como vimos, frequentar as tias aos domingos, e o fazia com regularidade, mesmo que, às vezes, sentisse um certo constrangimento. Essa sensação de desconforto se deu, mais uma vez, por ocasião do encontro de Lélío com Manuela, na casa de dona Rosalina, pois ele tinha acabado de chegar da casa das tias. Mas dona Rosalina, que já sabia, após Manuela ir embora, lhe falou: “– Das Tias? Ora, meu Mocinho, você é homem, carece. Elas são pessoas. Mas, deve de não ficar atormentando cabeça, depois, porque foi. ... E o ruim é bom, por se pensar no bom ...” (ROSA, 2006, p. 322). Mas o que ele não queria contar para dona Rosalina era o seu caso com a Jiní.

Lélío esteve a sós com ela em três ocasiões. A primeira foi circunstancial; voltando do pasto de os Olhos-d’Água, se encontrou de frente com a Jiní. “Deram os olhos nos olhos – e ele não podia ter engano: a Jiní olhou amor. E ele seguiu, se economizando, vagaroso no cavalo. Espiou para trás: ela também virara para espiar – olhos deles já tramavam” (ROSA, 2006, p. 323). A segunda ocasião, em que se encontraram por diversas vezes, e sexualmente, se deu por ocasião da viagem de Tomé, o companheiro de Jiní. Tomé era seu

¹⁰ A descrição que Rosa faz da Jiní é deveras tentadora: “A Jiní já estava na porta. A gente a ia vendo, e levava um choque. Era nova, muito firme, uma mulata cor de violeta. A boca vivia um riso mordido, aqueles dentes que de brancos aumentavam. Aí os olhos, enormes, verdes, verdes que manchavam a gente de verde, que pediam o orvalho. ...o deliz do corpo, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos – as pernas...” (ROSA, 2006, p. 277-278).

amigo; mas a atração por Jiní o levou a trair o amigo e a se encontrar com a mulata todas as noites em que Tomé estava em viagem. E foram cerca de quinze noites. Dona Rosalina percebeu o impasse de Lélío, observou que ele estava com olheiras, que estava dormindo pouco. Mas não se entristeceu com a atitude de Lélío; mostrou até muita compreensão: “Dona Rosalina era mais forte do que a tristeza” (ROSA, 2006, p. 328).

Os últimos encontros se deram por ocasião da ida de Tomé para o Urubuquaquá, abandonando a mulher, depois de um período de desentendimento. E Lélío passa a frequentar a casa da Jiní, na satisfação de seus prazeres carnavais, que o atraíam fortemente; mas, de outro lado, a lembrança do “amigo” Tomé lhe causava um mal-estar interior e um desgaste sentimental. Contudo, não deixava de ir à casa de dona Rosalina, que percebia a situação, mas em nenhum momento o recriminou. Até que um dia, Lélío notou que Jiní tinha estado com outro homem. A princípio se revoltou com a situação, mas depois, tocado por um sentimento humano e familiar, tomou a atitude de perdoá-la por aquele ato. Se a atitude dele foi de brandura e de perdão, a postura de Jiní foi de agressividade: “– Cão! Corno!” – contra ele gritou: e era uma voz que rasgava”. Era tarde da noite, mas Lélío se encaminhou para a Lagoa de Cima, pois “precisava ver Dona Rosalina”, que o ouviu, o compreendeu, mas, ao mesmo tempo o reprovou pela forma raivosa com que tratou Jiní na narrativa do acontecido: “– Pois, meu Mocinho, você espalha pétala de flor de cova, em cima de criatura viva?” (ROSA, 2005, p. 365-368).

Dona Rosalina, experiente e sábia, entendia bem a situação daquele jovem, que precisava da dimensão carnal do amor para se desenvolver como ser humano e não o condena em nenhum momento por isso. O sexo, para ela, passou a ser visto como fonte de vida e não como pecado. Ela sabe que ele ainda está no período de valorização do corpo, do aspecto carnal do amor e vê na sexualidade uma condição necessária para a realização do amor, para a concretização do sentimento no plano terreno (PINHEIRO, 2012, p. 103).

O mais interessante é que ela não apenas acompanhou o desenvolvimento sexual do jovem vaqueiro; orientou-o, ao mesmo tempo, na busca de um amor verdadeiro. Trata-se, agora, do terceiro tipo de mulher, procurado por Lélío, no Pinhém. Das moças residentes nas terras de seo Senclér, duas, com o tempo, chamaram-lhe a atenção: Mariinha e Manuela. Da primeira, o jovem vaqueiro tenta se aproximar por amor; mas ela o queria apenas como um amigo. E quanto mais ela se afastava dele, mais dela ele gostava: “pensou até em fazer mandingas para conquistá-la”. Dona Rosalina mais uma vez entrou em ação e chamou Mariinha para que os dois conversassem sozinhos. A moça foi muito sincera com ele: “– Lélío, você não me deu tempo, eu não expliquei; eu gosto de outro”. Era de seo Senclér que ela gostava; mesmo o patrão não sabendo disso. E dona Rosalina:

– Você viu, meu Mocinho, da Mariinha você não gostava. Só que você achou nela alguma coisa que relembrava a Menina de Paracatú... o amor tenteia de vereda em vereda, de serra em serra... Sabe que: o amor, mesmo, é a espécie rara de se achar... (ROSA, 2006, p. 374-375; 377).

A segunda moça que lhe chamou a atenção foi a Manuela. Já vimos que Lélío, enlevado pelo amor platônico à Sinhá-Moça de Paracatú, a princípio, via as moças do Pinhém e não sentia nada por elas. Tempos depois, questionado por dona Rosalina, começa a se aproximar de Manuela, ao saber que seu amigo Canuto, parecia não estar mais interessado em tê-la como namorada. Essa suposição de dona Rosalina se confirmou tempos depois em uma tensa conversa de Canuto com Lélío, quando, então, aquele lhe revelou que Manuela não era mais virgem, pois, além de ter-se relacionado intimamente com ele, teria antes tido um caso com um fiscal de bancos, da cidade, que prometera casamento, mas que “não deu mais notícias”. Canuto ficou sabendo desse fato através da própria Manuela e estava, pois, revoltado e se desabafava com o amigo, tido por ele “como verdadeiro irmão”. Lélío também ficou

indignado com a informação de Manuela não ser mais virgem e correu à noite, atormentado, para a casa de dona Rosalina. Esta “percebeu que o Mocinho tinha recolhido brasas”. E atendeu seu pedido de passar a noite na casa dela, na rede da sala. “Mas a raiva latejava forte, raiva do Canuto, capaz de amargos” (ROSA, 2006, p. 346). Por fim, Lélío dasafogou: “E falou. Falou, o tempo que quis. Falava sua raiva, falava mordido. Falou sua tristeza”. Dona Rosalina, respondeu; “–A Manuela tem saúde e lealdade. Teve confiança num, depois teve no outro”. Mas Lélío não ficou sossegado: “Querida agora fechar os olhos, recompor o ódio do Canuto, desesperar a dar gritos brados, durindar na faca. Querida uma desordem. Se mexeu até pensando em se despedir, voltar para a casa”. “– Meu Mocinho: fogo come fogo...”, disse ela. Mais tarde, vendo que Lélío não dormia, dona Rosalina apareceu e retomou a conversa, como se o caso fosse apenas entre Manuela e Canuto. E assim falou: “– A única coisa que tem importância, é o sentimento fundo de cada um, meu Mocinho... Um homem deve saber principiar pela mulher que ele ama, sem o rascunho de aragens passadas. Um cavaleiro são suas pernas...”. E, a seguir, traz o exemplo de algumas famílias do Pinhém e de sua própria família:

– A daí, e olha, meu Mocinho, eu tive duas irmãs: uma foi para o convento, na Piedade, viveu e morreu como uma santa; a outra moçou, dizem que não houve rapariga que fosse mais dos homens. Agora eu, que estou aqui, fiquei mais ou menos no meio... Elas eram lindas escolhidas. (ROSA, 2006, p. 345-348)

E, carinhosamente, questiona Lélío, dizendo que ele não gostava totalmente de Manuela, por mais que desejasse o casamento deles dois, por causa da moça de Paracatú: “– Só porque ela está fora de alcances, tão impossível, que você tem licença de pensar nela sem a necessidade de pensar logo também no que você é e não é, no que você queria ser...” . E, logo a seguir, põe a mão na testa de Lélío, carinhosamente; “ele já estava quase adormecido” (ROSA, 2006, p. 349).

Sua confiança com dona Rosalina e os ensinamentos que ela lhe fizera geraram em Lélío a decisão de procurar seu amigo Canuto, e conversar a sério com ele, perguntando se ele ainda gostava da Manuela e ele respondeu: “– Gostar, gosto. Para que negar?”, Lélío, a rijo, falou: “– Porque, se você não quiser casar com ela, definitivo, eu me caso!” (ROSA, 2006, p. 353). A pressão de Lélío sobre Canuto, trouxe resultados. Dias depois, ficou sabendo que os dois já tinham marcado a data do casamento.

Lina mostra a Lélío que as regras morais têm de estar a serviço da felicidade do homem, se queremos construir uma sociedade em que as pessoas sejam felizes e possam ser respeitadas enquanto seres humanos, sem nenhum tipo de sujeição ao sexismo, ao moralismo ou a qualquer outro preconceito. (BITTENCOURT, 2014, p. 12)

Com os endividamentos vividos pelo seu Senclér e as dificuldades no administrar as terras, muita gente já tinha ido embora do Pinhém. Porque ele, Lélío, não tinha ido embora ainda? Agora ele sabia:

Que ali tinha uma pessoa, que ele só a custo de desgosto podia largar, triste rumo de entrar pelo resto da vida. Assaz essa pessoa era dona Rosalina. ... quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinho, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos e que voltavam à lembrança nas horas em que a gente precisava. Sua voz sabia esperanças e sossego. (ROSA, 2006, p. 319)

Os diálogos mantidos com a velhinha foram determinantes na formação de Lélío. Com ela apreendeu a valorizar a vida das pessoas com quem convivia, a buscar a sinceridade no agir com o outro, a ter paciência, a solidarizar-se com os mais frágeis. “A cada qualquer coisa que ela notava e falava, a gente mesmo ia se dando mais valor” (ROSA, 2006, p. 311). Expressões como: “Tudo está certo, meu Mocinho. Tudo vale é no fim. Guarde tua coragem...” (ROSA, 2006, p. 329); “A única coisa que tem importância é o

sentimento fundo de cada um, meu Mocinho” (ROSA, 2006, p. 348); o ajudaram a ser mais ele mesmo, a ser mais humano.

Lina é um elemento chave para Lélío se sentir mais seguro e descobrir a coletividade, saindo de seu ostracismo. Ela fornece a oportunidade de que ele se refugie não em si mesmo, numa frágil negação do mundo a seu redor, mas aprenda a força da vida em comunidade, da solidariedade com o outro, sem medo de se relacionar. (BITTENCOURT, 2010, p. 494)

Dona Rosalina, mestre e educadora do Pinhém, não se destaca no conto-poema de Rosa apenas pelos seus ensinamentos e questionamentos relativos à formação do jovem vaqueiro em suas experiências de vida. Outros momentos da narrativa deixam entrever seu posicionamento e sua intervenção na valorização do amor, da vida e do respeito pelo outros, no contexto da comunidade rural em que vivia. Vamos destacar alguns desses elementos:

Dona Rosalina posicionou-se com firmeza contra as atitudes de seu filho, Alípio, que pressionou Lélío a se afastar da casa de sua mãe; ele a teria intimado a não deixar que Lélío pisasse na soleira de sua porta. Tanto Lélío, quanto dona Rosalina, resistiram à pressão de Alípio. Ela dizendo que Alípio não tinha o direito de proibi-la de ver e receber Lélío em sua casa. Lélío, por sua vez, apesar da pressão, “vinha, voltava à casa dela, conforme não podia deixar de vir. Carecia. Desde o princípio” (ROSA, 2006, p. 320-321; 378-379).

Na festa de Natal, propiciada por dona Rute e seo Senclér, dona Rosalina foi a mais animada de todos. Não apenas participou da festa, mas foi a primeira a iniciar a dança e incentivar os presentes a dançarem. “– Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade...Para se aguentar a vida no atual, a gente carece das duas... Mas agora estamos precisando mesmo é de festa: que é um arremedo de anticipo...” (ROSA, 2006, p. 332).

Lina não vê outro valor que o bem, a felicidade, das pessoas envolvidas em cada caso que comenta, analisando e julgando, sem

compromisso com a tradição, a religião, a coesão social ou qualquer outra coisa que a dita felicidade. O que não significa que ela seja uma iconoclasta. Longe disso, ela não nega a religião ou a tradição, mas as vive de modo imparcial, livre para julgar, atualizando-as a cada situação segundo seus próprios parâmetros e sua finalidade, quiçá revitalizando-as. (BITTENCOURT, 2014, p. 13)

As ambiguidades surpreendentes no/do relacionamento afetivo de Lina e Lélío

Concordamos com Fortes (2010, p. 209), quando ela diz: “A ambiguidade do relacionamento entre Lélío e Rosalina deixa o leitor encantado, desconcertado e surpreso”. Para abordar esse tópico nos deteremos na análise de momentos-chave do conto em que essa perspectiva se enuncia:

Vamos retomar o primeiro encontro de Lélío e dona Rosalina, também importante para a análise deste tópico. Rosa dedica cerca de nove páginas para descrevê-lo (2006, p. 304-313). Como vimos, percebe-se, por parte de Lélío, uma expectativa intensa, um momento mágico, ao deparar-se, em seu retorno da casa das tias, com uma mocinha, que agachada e de costas, colhia gravetos; sucede-lhe, contudo, um certo desconforto, ao perceber o seu engano, que era uma velhinha. Logo a seguir, ajunta os gravetos catados e se dispõe a levá-los até a casa da senhora, que, gentilmente, lhe agradece e se propõe a servir-lhe uma xícara de café. Lélío sentiu, intuiu, pela forma de a senhora lidar com ele, que ela “era diversa de todas as outras pessoas”, que o abençoava com seu olhar. A sintonia entre os dois se intensifica ao chegar à casa e encontrar Formôs. Dona Rosalina, por sua vez, se sente gratificada, por encontrar e poder agradecer o vaqueiro que tinha lhe trazido de volta seu cachorrinho (ROSA, 2006, p. 304-306). Lélío se pôs a imaginar aquela mulher quando moça, sua vivência tempos atrás, “Velhinha como-uma-flor!”. Procurou nela “o rastro de alguma beleza que ainda se podia vislumbrar”. Dona Rosalina, pela primeira vez na estória, o chama carinhosamente: “– Meu Mocinho”. Ele, à vontade, sentou-se em um

banquinho e aceitou o convite de ficar para almoçar. Mas, antes, ela, com delicadeza, retirou os carrapichos presos na roupa dele. “– Sabe o nome destes, meu Mocinho? É *amor-de-tropeiro*...”. E ria. Lélío, como que em retribuição àquela forma de ser tratado, exclamou: “– A senhora é uma santa...” (ROSA, 2006, p. 307). Fortes (2010, p. 211) analisa que “este primeiro encontro visa criar um maravilhoso estado epifânico ¹¹, como se, a despeito da aparente velhice, Lélío encontrasse a mocinha que ele sempre buscara em sua romântica idealização amorosa”.

O encontro se prolonga na apresentação de outros detalhes centrais na narrativa: O lugar que Rosalina morava se chamava Lagôa-de-Cima, constituído por três alqueires, fazia divisa com o Pinhém, era posse de Alípio, seu filho, por testamento. Alípio era sitiante, morava a cinco léguas dali e a provia de mantimentos e dinheiro para a sua sobrevivência. Ela não morava na casa de Alípio, porque a nora não queria; as duas não se combinavam. Após ver os cavalos que passavam perto de sua janela e de externar seu gosto de ver esses animais, voltou-se para Lélío e disse: “– Um dia você ainda vai ver, meu Mocinho: coração não envelhece, só vai ficando estorvado ... Como o ipê: volta a flor antes da folha...” (ROSA, 2006, p. 308). Em seguida, talvez um pouco preocupada com a maneira de chamar pela segunda vez aquele jovem, que mal tinha encontrado, de “meu Mocinho” e, além disso, falar-lhe da juventude de seu coração, muda de assunto, e começa a discorrer sobre as boas qualidades de cada um dos vaqueiros do Pinhém, companheiros de Lélío; este, então, também está querendo saber o que dona Rosalina pensa dele e lhe pergunta: “– E... eu?”. Dona Rosalina esperou um pouco e lhe respondeu:

– De você eu gosto demais, para saber, meu Mocinho. Você é o sol – mas só ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar...” E como Lélío achasse graça, continua: – Gostei, sim. Você é diferente. Tenho até

¹¹ É importante, nessa citação de Fortes, ressaltar o significado do termo epifania = aparecimento ou manifestação reveladora de Deus ou de uma divindade (HOUAISS, 2001, p. 1178).

pena de que essas moças te esperdissem...” Demorava. – “Você devia de ter me conhecido era há uns quarenta anos, dansar quadrilha comigo... Rosalina. Você acha bonito o nome? Já fui mesmo rosa. Não pude ser mais tempo. Ninguém pode ... Estou na desflôr. Mas estas mãos já foram muito beijadas”. (ROSA, 2006, p. 309)

A seguir, após essa revelação de sua vida ao jovem vaqueiro, Lina segurou a mão de Lélío e disse, de forma curta, verdadeira e séria, que até riso nele provocou: “– Agora é que você vem vindo, e eu já vou-m’bora. A gente contraverte. Direito e avesso... Ou fui eu que nasci mais cedo, ou você nasceu tarde demais. Deus pune só por meio de pesadelo. Quem sabe foi mesmo por um castigo?” (*Idem*, 2006, p. 310).

Observamos nesse primeiro longo encontro atitudes afetivas diferentes, mas complementares, entre as duas personagens. Lélío, jovem, inexperiente, no momento oscilando entre um amor utópico e os desejos do sexo, se entusiasma momentaneamente com a possibilidade de encontrar uma mocinha para ser sua namorada; sente-se frustrado ao constatar seu engano; mas, por outro lado, se encanta com a forma de dona Rosalina tratá-lo. Aceita as intervenções feitas por ela em sua casa; e como que lhe devota veneração: “– A senhora é uma santa...”. Sua afeição por dona Rosalina se expressa como uma relação de filho para com a mãe.

Lina, experiente, “velhinha como uma flor”, grata de ver nesse moço, generoso e diferente, a pessoa que lhe devolveu o guarda da casa, o Formôs, percebendo sua solidão afetiva, é mais ousada em suas manifestações de carinho: nomeando-o por duas vezes como “Meu Mocinho”; fazendo graça com o *amor-de-tropeiro*; confessando ao jovem que “coração não envelhece”; lamentando o fato de Lélío não tê-la conhecido há quarenta anos atrás; ressaltando a beleza de seu nome e o fato de ela já ter sido Rosa; mesmo estando agora na “desflôr”. Estaria ela invadindo a intimidade do jovem e solitário cavaleiro em um momento também difícil de sua vida, longe do filho e das relações familiares? Parece-nos que não, pois, ainda na narrativa desse primeiro encontro, Rosa

destaca a presença, em casa de dona Rosalina, de famílias e moças do Pinhém, que por lá passavam, aos domingos, para se entreterem com ela. Além de que, dona Rosalina, no contexto desse primeiro encontro com Lélío, se preocupa com o fato de o vaqueiro não se importar com as moças bonitas que tinham ido em sua casa. Essa percepção da velhinha leva Lélío a se abrir com ela sobre seu amor platônico e receber orientações para superar essa ilusão e olhar mais para as moças da fazenda. São pertinentes as observações de Fortes (2010, p. 210) sobre esse encontro, aparentemente fortuito:

Nascidos para formar um par, Lélío e Lina se desconstruíram no tempo, embora isso não impeça que, de forma encantatória, Lélío, vez por outra, vislumbre em D. Rosalina a mocinha que ela fora um dia, e da qual emanaria um enlevo maior que o de Sinhá Linda, a encantada, e de Mariinha, a complicada. Ou seja, a moça idealizada por Lélío em suas fantasias quando, finalmente foi encontrada, já está uma velhinha.

Destacamos, a seguir, um segundo conjunto de momentos-chave, esparsos pelo conto, que enunciam possíveis ambiguidades afetivas no relacionamento de Lélío-Lina.

Estamos, por assim dizer, na segunda e última parte da estória. Seo Senclér em crise, vendendo suas terras para pagar dívidas e muita gente indo embora do Pinhém. Lélío também pensava em fazer o mesmo; mas não decidia tomar essa posição, pois seria muita tristeza para ele abandonar dona Rosalina para o resto de sua vida (ROSA, 2006, p. 319). Para ele, a voz dessa senhora “sabia esperanças e sossego”¹². E muito mais; “... dona Rosalina tinha gostado dele, como mãe gosta de um filho: orvalho de resflôr, valia que não se mede nem se pede – se recebe”. E ria de alguns vaqueiros que estranhavam e até diziam maldades sobre seu relacionamento com a velhinha. Para Lélío, ele “chegava lá e tinha coração”. Em alguns momentos, como já vimos, ou pressionado pelo ciumento Alípio ou pelos companheiros de trabalho, até

¹² “Sabia”, no sentido de ter sabedoria, mas também de “ter o gosto de; o sabor de”.

pensou em se apartar aos poucos daquela senhora. Mas não conseguia e sempre que precisava, voltava à casa dela, era bem atendido e bem orientado (ROSA, 2006, p. 321).

Mesmo por ocasião da viagem de Tomé e dos encontros furtivos com Jiní, Lélío, no domingo, não deixou de passar na casa de dona Rosalina. Mas esta, sempre atenta em relação a seu Mocinho, observou que ele “estava com olheiras”, que estava dormindo pouco. Ela sabia o porquê; não ficou entristecida com a situação, e ainda lhe fez uma nova provocação: “De lance, o olhou – ria um pecado de riso quente no esmalte de seus velhos olhos de menina...”. E lhe disse: “– Mas eu nasci mesmo foi para gostar de você, meu Mocinho ...Brincava a sério” (ROSA, 2006, p. 329). E, logo a seguir, como que para disfarçar: “– Você não tem visto Manuela?”.

Na festa de Natal, organizada por dona Rute e seo Senclér, a festa de despedida do casal, com sanfoneiro e violeiro vindos de fora, dona Rosalina era a pessoa mais animada entre os participantes. Todos que não tinham ainda ido embora da fazenda estavam lá, “até a Conceição e a Tomázia¹³, até a Caruncha mais o filho¹⁴. Só o Tomé e a Jiní não estavam” (ROSA, 2006, p. 332). Alípio, também convidado, ali estava, mas sem sua mulher, que não tinha podido ir. Lélío teve a oportunidade de conhecer o filho de dona Rosalina, de quem recebeu os agradecimentos pelas “muitas bondades que dedicava por sua velha mãe” (ROSA, 2006, p. 335). Na hora da dança, proposta por dona Rosalina, “Lélío nem teve tempo para escolher dama: dona Rosalina veio sorrindo, pegou no braço dele, que era o seu Mocinho – os dois formaram a mazurca dansando”. E no meio da dança ela lhe disse: “– Meu Mocinho... antes eu não encontrei você, não podia, meu

¹³ Conceição e Tomázia são as tias, que serviam sexualmente os vaqueiros solteiros; mas também desenvolviam outras atividades caseiras e participavam dos momentos festivos do Pinhém.

¹⁴ A Caruncha mais o filho. Essas duas personagens são nomeadas duas vezes no conto: por ocasião da festa de Natal (ROSA, 2006, p. 332) e ao final da estória, quando Lélío está imaginando as pessoas que ele vai deixar no Pinhém, ao ir-se embora dali (ROSA, 2006, p. 380). Nas duas citações, Caruncha e o filho aparecem ao lado de Conceição e Tomázia.

filho, porque a gente não estava pronta de preparada...". “– E eu, mãe?”, ele pergunta ingenuamente: “– Uma estrelinha brilha, um átimo, na barra da madrugada, antes d’o sol sair... – Assim ela respondeu” (ROSA, 2006, p. 339).

A última menção desse conjunto de momentos-chave que destacamos se refere à noite em que Lélío é agredido verbalmente por Jiní, após sua percepção de que estava sendo traído por ela. Era tarde da noite, mas ele precisava falar com dona Rosalina. Teve que chamá-la várias vezes à porta. E antes mesmo de ser recebido em sua casa, são os dois animais amigos que o acolhem: “o cachorrinho Formôs, que pulou, afetuoso audaz, o rabo volúvel”; e o papagaio Bom-Pensamento, que com ele, colaborou para despertar a boa Velhinha: “Rosalina! Olha o amor... Olha o amor... Rosalina!...” (ROSA, 2006, p. 367).

Observamos nesse conjunto de momentos-chaves do conto-poema que algumas ambiguidades afetivas se mostram mais explícitas, tanto por parte de Lélío quanto de dona Rosalina. Lélío se tornara mais conhecido no Pinhém e já tinha passado por provocações e mal-entendidos por parte de seus companheiros de trabalho, bem como pelo filho dela. Apesar de, na maioria das vezes, agir de maneira ingênua e de, predominantemente, se relacionar com dona Rosalina como se fosse sua segunda mãe, o fato de não ter ainda deixado o Pinhém por causa de uma velhinha, denotava indícios de que seu relacionamento com Lina, possivelmente, ia além de seu aspecto filial; alguma coisa a mais o galvanizava na necessidade vital pela presença da “Velhinha como-uma-flor”: insegurança? solidão? aconchego? Certamente, tudo isso, mas alguma coisa a mais. O tempo vivido no Pinhém, o convívio contínuo com aquela fada¹⁵, sobretudo, nos momentos de tensões, denotava novas dimensões afetuosas para com aquela senhora.

Dona Rosalina continuava a mesma, em seu relacionamento afetivo com o jovem vaqueiro; tratava-o carinhosamente como se fosse seu filho; aliás, pela primeira vez no conto ela o chama de

¹⁵ Cf. MARTINS, *Rosalina, a Fada do Pinhém*, 1996, p. 77-84.

“meu filho” (ROSA, 2006, p. 339); mas, ao mesmo tempo, intensificava provocações que apontavam numa perspectiva além do relacionamento maternal: duas delas nos parecem específicas: a primeira quando dizia a seu Mocinho, que “brincava a sério”, que teria nascido mesmo para gostar dele. “Brincar a sério” sempre expressa uma dubiedade: é brincadeira, mas é também seriedade. Por sua vez, a expressão “gostar de”, popularmente, tem o sentido explícito de amar de verdade, de amar sensualmente. A segunda provocação se dá em plena festa de Natal, festa de despedida dos ex-proprietários do Pinhém, na presença de quase todos os moradores do local, dos vaqueiros, de suas famílias, das três lindas moças da fazenda – Manuela, Mariinha e da Chica –, de Alípio, e ela, dona Rosalina, ao iniciar o momento e o movimento da dança, e tirar seu Mocinho, em público para dançar e dançar com ela. Além do mais, o próprio Rosa nos incentiva a ir além de nossos pruridos analíticos, narrando-nos que até o Formôs e o Bom-Pensamento já tinham denotado essa ambiguidade afetiva por parte de Lina.

Mas, sob a capa da velhice de D. Rosalina esconde-se uma encantadora mocinha da qual Lélío se desencontrara ao nascer, mas que ele sempre buscara. ... Suas afirmações a respeito de Lélío são, muitas vezes, ambíguas, desvelando um outro discurso, sob o discurso maternal e terno, condizente com sua idade. (FORTES, 2010, p. 213)

O último momento-chave do conto, em que as ambiguidades do relacionamento afetivo de Lélío e Lina se manifestam, se localiza em seu desfecho. Vamos retomar aqui, nas palavras do narrador – *ipsis litteris* –, os detalhes finais do enredo para contemplarmos, meditativos, sua mensagem encantadora e compartilhá-la com os possíveis interlocutores:

Andando os dias, entanto, tomou-o a vontade de ir embora do Pinhém. Precisava de outra parte (ROSA, 2006, p. 378). [...] Tinha vivido, extrato, no Pinhém – demais, em tempo tão curto. Ali não cabia. Aquele lugar o repartia em muitos, parava como uma encruzilhada. Ia. Então, por que ainda não tinha ido? (ROSA, 2006,

p. 380). [...] “–Vai, meu Mocinho. Chegou o de ir. Não por fuga, nem por cansaça daqui, nem por medo. Mas, o que eu sei, e seu coração sabe, é que a razão da vida é grande demais, e algum outro lugar deve de estar esperando por você...” [...] “–Tudo aprontei, Meu-Mocinho, de meus arrumes...” (ROSA, 2006, p. 381). [...] Prendiam num engradadozinho de madeira o Bom-Pensamento, que se danava, xingava de amor. O Formôs também ia vir junto. [...] Aí era a hora de saírem, de fugida, dizendo adeus ao Pinhém, sem dizer adeus a ninguém. Iam para o Peixe-Manso, um lugar forte, longe rota, muito além da Serra do Rojo, dias e dias. O que era, o que vinha a ser essa decisão, assim achada, entre eles dois, o que tudo tinham conversado, nas vésperas: [...] – Mãe, vamos juntos. Se não, eu sei, eu tenho a sorte tristonha. – Mas, você não se arrepende, não, Meu-Mocinho? Por se dar o caso de você querer casar com uma moça que não goste de mim... – Mãe, vamos. “– Pois vamos, Meu-Mocinho!” – ela disse, por fim, com seus olhos com a felicidade. “– Deixa dizerem. Ai, rir... Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!...” Agora, partiam. (ROSA, 2006, p. 382) [...] Aumentava a manhã e eles apressavam os animais. Ele a ela: “– É nada?” E ela a ele: “– É tudo. E vamos por aí, com chuva e sol, Meu-Mocinho, como se deve...” O Formôs corria adiante, latindo sua alegria. “– ...Chapada e chapada, depois você ganha o chapadão, e vê largo...” Lélío governava os horizontes. – “...Mãe Lina...” “– Lina?!” – ela respondeu, toda ela sorria. Iam os Gerais – os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando. (ROSA, 2006, p. 383)

As ambiguidades do relacionamento afetivo de Lélío e Lina permanecem até o final da estória, intensificam-se ainda mais e dão beleza e poesia ao conto-poema. Alguns detalhes nos mostram essas dimensões. Como é que uma “Velhinha velha” abandona sua casa, seus pertences, a proximidade com seu filho que a ampara e a sustenta e, espelhando felicidade em seu olhar, aceita o convite de um jovem vaqueiro a tentar a vida em outro lugar longe e desconhecido do sertão? Lélío só decide partir do Pinhém quando, em diálogo existencial com dona Rosalina, tem a certeza de que ela irá com ele até o fim. Nesse momento idílico da estória, as imagens da moça de Paracatú, da mulata Jiní e das meninas-moças de

Pinhém estão superadas e adormecidas no porão da memória. O que prevalece na expressiva descrição final do conto é o diálogo amoroso do casal Lélío e Lina que, felizes, quase como em lua-de-mel, iniciam sua viagem de uma nova vida. Há alguns detalhes formais na narrativa que reforçam essa sensação afetiva. É a primeira vez que Lélío chama a sua companheira de viagem de Lina, "... Mãe Lina...". Chamamento este que desperta o espanto amoroso da consorte: "' - Lina?' - ela respondeu, toda ela sorria".

E, como é característica do autor do texto, mas também de outros contistas de destaque, a estória de Lélío e Lina termina em aberto. Rosa, em respeito ao esforço e à criatividade daqueles que mergulharam em sua obra e, certamente nela encontraram elementos que, talvez, nem ele teria imaginado que lá estavam, deixa o final em aberto, para que seus leitores continuem a sua construção histórica. Mas, mesmo assim, Rosa, à semelhança de Lina, provoca seus leitores, alterando a forma como, nas últimas três páginas do conto, ela se dirige a seu jovem amado. Não é mais "meu Mocinho". Agora, depois da intensidade dos contatos, da proximidade e continuidade da vida, juntos, o tratamento de Lina a Lélío é "Meu-Mocinho", bem juntinhos, separados apenas por um traço, que os une ainda mais. Estavam mais que abraçados. Notemos, além desse detalhe, que Rosa reserva o nome carinhoso de Lina, apenas no título e no último parágrafo da estória. Antes era sempre "dona Rosalina"; agora, depois da decisão ousada de acompanhar o jovem vaqueiro pelas estradas da vida, ela se torna Lina.

Retomamos aqui o diálogo com os intérpretes de "A estória de Lélío e Lina", que nos acompanharam nesse percurso, para ouvir deles suas referências às ambiguidades do relacionamento afetivo das personagens-chave:

Para Valente (2011, p. 126), "com todos os seus paradoxos, *Eros* nos comove, nos conturba e nos aterroriza, mas sobretudo nos define como seres humanos contingentes e contraditórios".

Para Pinheiro (2012, p. 109) "um ano depois, acompanhado de Lina - mãe/amiga/amante - Lélío partiu feliz: encontrara o seu destino".

Para Bittencourt (2010, p. 490): “Lina mais de uma vez se refere a Lélío como um amante, insistindo nessa saudade do que não foi, mostrando um descompasso no tempo e nos desejos, uma vez que Lélío não manifesta os mesmos interesses”.

Para Fortes (2010, p. 214): “A estória termina com uma surpreendente fuga, como nas estórias de amor proibido. [...] A descrição final da fuga acentua a ambiguidade da narrativa e D. Rosalina reitera a emoção de estar fugindo com seu mocinho”. Ainda, para Fortes (2010, p. 213):

Poderá o calor amoroso do juvenil vaqueiro aquecer o ocaso da velha senhora? Poderá ela, com a serenidade do inverno que se aproxima, arrefecer os arroubos do jovem, que lhe trazem tanta dor e desilusão, fazendo com que ele compreenda melhor a si mesmo, ao outro – leia-se as mulheres – e, conseqüentemente, a vida? Aí reside, sem dúvida, o principal encanto desta novela.

Considerações Finais

Vimos, em diálogo com Adorno (2011, p. 273), que “a estética pressupõe incondicionalmente a imersão na obra individual”: que seu intérprete, seu contemplador, deve mergulhar na interioridade daquele ser vivo, que é a obra de arte, manter um contato intenso com suas especificidades, na busca do conhecimento de seus segredos, de sua verdade. Por outro lado, vimos também que a obra de arte não é apenas um objeto de pesquisa a ser desvendado. Ela também, como sujeito ativo, se volta para seu interlocutor, observa seus movimentos e estabelece com ele uma relação de empatia. É preciso, pois, ao buscarmos desvelar o caráter enigmático deste conto-poema, ao mesmo tempo, levar em consideração “o olhar com que as obras de arte veem o contemplador” (ADORNO, 2011, p. 189). Vale aqui esclarecer que, para Adorno, “[...] o caráter enigmático não é aniquilado pela compreensão”, e mais, “A imaginação das obras de arte é o substituto mais perfeito e mais ilusório da compreensão, sendo também um passo para ela” (*ibidem*).

Assim, entender a voz de uma obra de arte, no momento em que ela se nos revela, é, ao mesmo tempo, resultado de um momento intuitivo e também de um processo reflexivo. Foi essa metodologia dialética que tentamos desenvolver em nosso mergulho contínuo no texto de Rosa, particularmente, na perspectiva de nos aproximar de duas verdades, que se faziam notar nas entranhas do conto-poema: Dona Rosalina como mestre e educadora do Pinhém; e as ambiguidades afetivas no/do relacionamento de Lélío e Lina. A estória de amor de Lélío e Lina tem, ainda, muitas verdades a nos revelar. Que a nossa interpretação seja apenas mais um incentivo nessa direção.

Deve ainda reputar a beleza da alma como de maior valia que a do corpo. De sorte que uma bela alma, ainda que de poucos atrativos corporais, baste a despertar-lhe amor e solicitude, inspirando-lhe discursos apropriados e a tornar melhor a mocidade. (PLATÃO, *O Banquete*, 2010, p. 57)

Referências

- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BITTENCOURT, R. do P. Aspectos Históricos e Políticos de “A Estória de Lélío e Lina”, de João Guimarães Rosa. In: BELLEI, Sérgio L. Prado; JACOBY, Sissa (Orgs.). **Guimarães Rosa e a Crítica Literária**. Porto Alegre: Anais do XXVII Seminário Brasileiro de Crítica Literária, 2010, p. 485-499.
- BITTENCOURT, R. do P. A tradição e a modernidade em A estória de Lélío e Lina, de João Guimarães Rosa. **Scripta Alumni - Revista do Curso de Mestrado em Teoria Literária**. Curitiba: Centro Universitário Campos de Andrade/UNIANDRADE, 2014.
- FORTES, R. F. O ciclo do tempo e a roda da história: uma leitura d’a estória de Lélío e Lina. **Nonada Letras em Revista**. Porto Alegre, ano 13, n. 15, p. 201-216, 2010.

- GRAMSCI, A. Caderno 22 (1934): Americanismo e Fordismo. In: GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Vol 4. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 241-288.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2001.
- MARTINS, N. S. Rosalina, a Fada do Pinhém. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 1996, v.41, p. 77-84.
- MARTINS, N. S. **O Léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- PINHEIRO, V. C. Lélío do Higino – em busca do amor. **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 8, n. 11. Cascavel: Unioeste, 2012, p. 96-110.
- PLATÃO. O Banquete. In: **Apologia de Sócrates, o Banquete e Fedro**. Tradução de Edson Bini e Albertino Pinheiro. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.
- ROSA, J. G. A estória de Lélío e Lina. In: ROSA, João Guimarães. **Corpo de Baile**. Volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. 22ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- VALENTE, L. F. As contradições de Eros: “Buriti” e “A estória de Lélío e Lina”. In: VALENTE, Luiz Fernando. **Mundivivências: Leituras comparativas de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, p. 109-128.

XI

A regressão-reeducação dos sentidos na Dialética do Esclarecimento, 1999 ¹

A indústria cultural visa subordinar todos os setores da produção espiritual a um fim único: ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica à noitinha, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123).

Vamos neste trabalho analisar o duplo caráter da educação dos sentidos para Adorno, a educação imposta pela indústria cultural, prioritariamente voltada para a adaptação, e a educação que visa resgatar a autonomia do sujeito e reeducar os sentidos, a partir de uma teorização estética. Essa temática perpassa a maioria dos textos filosóficos, sociológicos, literários e estéticos de Adorno. Em nosso breve comentário, vamos nos deter em alguns tópicos da *Dialética do Esclarecimento*. A análise visa enfocar a questão da regressão dos sentidos na era da indústria cultural, mas, no aprofundamento dessa crítica e também no contexto dos outros textos, desvendar as possibilidades de os sujeitos reeducarem suas faculdades perceptivas e intelectivas. Em relação à regressão dos sentidos na *Dialética do Esclarecimento*, vamos abordar dois tópicos interligados, a análise de Adorno e Horkheimer sobre o "canto das sereias" e a relação entre o "esquematismo kantiano" e o esquematismo unificador da Indústria Cultural.

¹ Este ensaio foi publicado como capítulo do livro *As Luzes da Arte*, organizado por Rodrigo Duarte e Virgínia Figueiredo e editado pela Ópera Prima Ltda, de Belo Horizonte, em 1999, p. 165-176.

O primeiro tópico se encontra no ensaio "O conceito de Esclarecimento"², em que os autores frankfurtianos tentam entender o duodécimo canto da Odisseia, que relata o encontro de Ulisses e de seus companheiros com as sereias. "A sedução das sereias permanece mais poderosa. Ninguém que ouve sua canção pode escapar a ela". Ulisses tapa os ouvidos de seus companheiros com cera e obriga-os a remar com todas as forças de seus músculos. Foi o meio que ele, orientado pelos deuses favoráveis, encontra para vencer a provação e não prestar ouvidos ao encanto sedutor de quem lhe poderia causar dano irrecuperável. Alertas e concentrados os remadores têm que olhar para frente e esquecer o que acontece de lado. Ulisses escuta a sedutora melodia, mas amarrado impotente no mastro. Ele se submete ao gozo impossível.

No Excurso II, "Juliette ou Esclarecimento e Moral", Adorno e Horkheimer apresentam-nos como se processa a "dialética do gozo"³. O gozo libera o homem da compulsão do trabalho, da ligação do indivíduo a uma determinada função social, de seu próprio eu, leva-o de volta a um passado pré-histórico sem dominação, sem disciplina. No gozo, o homem se livra do pensamento, escapa à civilização. É um agir contra as regras, um violar as prescrições que protegem a boa ordenação natural e social. É por isso que os dominantes racionalizam o gozo, administram-no, e, na impossibilidade de eliminá-lo de todo, tentam dosá-lo para os dominados. O gozo torna-se objeto de manipulação até desaparecer inteiramente nos divertimentos organizados. Os trabalhadores de Ulisses não gozam, remam. Eles, que nada escutam, só sabem do perigo da canção, não de sua beleza. Ulisses, aparentemente liberado para o gozo, também não goza; ao contrário sofre com a possibilidade do gozo, que continuamente lhe foge. A única coisa que consegue fazer é acenar com a cabeça para que o desatem; mas os companheiros o deixam preso no mastro para salvar a ele e a si mesmos.

² ADORNO; HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, 1985, p. 17-46.

³ *Ibidem*, 1985, p. 71-98.

A beleza do canto das sereias está associada à destruição do indivíduo. A *poromesse de bonheur* é promessa de morte. Os trabalhadores não sabem (não tem o sabor de) pois lhes negaram culturalmente os pressupostos para tal. Os senhores aparentemente têm acesso à *bonheur*. Ao tentarem se aproximar dela pela exploração do outro, deixam-na escapar. As amarras que lhes dão a possibilidade de ouvir são as mesmas que o afastam da audição. Os frankfurtianos comentam: "(...) assim a fruição artística e o trabalho manual já se separam na despedida do mundo pré-histórico". E essa separação é dolorosa para os trabalhadores e para seus donos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 40).

Ulisses neutraliza a sedução, que se transforma num mero objeto de contemplação, como na arte burguesa. Ele assiste imóvel a um espetáculo, como os futuros frequentadores de concertos, "e seu brado de libertação cheio de entusiasmo ecoa apenas como um aplauso". A posição de Ulisses e dos remadores em relação ao canto mavioso das sereias do tempo homérico se projeta – aproximadamente três mil anos depois – numa versão regressiva: o capitalista do século XX, bem como seus trabalhadores assalariados ouvem inebriados as canções sedutoras da sereia moderna – a indústria cultural – e se deixam conduzir perdidamente por elas. Na indústria cultural da sociedade administrada o gozo se fez faturado, e a *promesse de bonheur* se acasalou com a pseudo-individualização.⁴

Ulisses se deixa substituir no trabalho pelos remadores. Adorno e Horkheimer analisam hegelianamente a ambiguidade do ato de substituíbilidade. Ao mesmo tempo que é expressão de dominação (o poderoso é aquele que pode se fazer substituir na maioria das funções) é também veículo de regressão. Estar excluído do trabalho significa mutilação, tanto para os desempregados quanto para os chefes. Estes, quando não precisam mais se ocupar da vida, não têm outra experiência dela senão através de seus

⁴ Cfr. ADORNO, *Sobre Música Popular*, 1986, p. 122-125; e também ADORNO, *O fetichismo da música e a regressão da audição*, 1999, p. 65-108

trabalhadores e deixam-se empedernir no eu que comanda. Ulisses é substituído no trabalho. "O servo permanece subjugado no corpo e na alma, o senhor regride. (...) A fantasia atrofia-se" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 40-41).

Mas Adorno e Horkheimer vão mais longe em sua análise, ao mostrar que a regressão não se limita à experiência do mundo sensível, mas afeta ao mesmo tempo o intelecto, que se separa da experiência sensível para submetê-la. A dominação dos sentidos pela unificação da função intelectual, reduzida à busca resignada da produção da unanimidade, como na indústria cultural moderna, empobrece também o pensamento. "O espírito torna-se de fato o aparelho da dominação e do autodomínio (...). Os ouvidos moucos, que é que sobrou aos dóceis proletários desde os tempos míticos". E quanto mais sofisticada se torna a aparelhagem social, econômica e científica, pelo progresso da civilização e para o mais sutil ajustamento do corpo no sistema produtivo, mais empobrecidos se tornam os indivíduos na capacidade de desenvolver suas experiências formativas. "A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos" (*Ibidem*, p. 41).

Ainda mais. À semelhança dos remadores, que não podem conversar e que estão atrelados ao ritmo de trabalho, se portam os trabalhadores modernos na fábrica, no cinema, no coletivo. As condições concretas de trabalho, da vida cultural e social forçamos ao conformismo, à impotência, portanto à diminuição de seu próprio eu.

Em suma, essa passagem da *Dialética do Esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 38-43) nos mostra de maneira sequencial que a regressão dos sentidos é muito mais que um efeito funesto no *sensorium* dos homens. O ser humano é uma unidade. Ao atingir seus sentidos, atinge-se ao mesmo tempo sua capacidade de entender, de refletir, de especular, de ser ele mesmo; atinge-se sua autonomia, sua capacidade de fazer experiências. Seu corpo é reajustado, seus sentidos readaptados, sua percepção

degradada, seu espírito enformado, sua linguagem esvaziada, suas experiências enviesadas.

O segundo tópico mostra como o “esquematismo kantiano” – elemento fundante na teoria do conhecimento do pensador alemão – foi incorporado pela indústria cultural em função de seus interesses de mercado. Em seu livro *Crítica da Razão Pura*, Kant apresenta, na “Analítica Transcendental”, o seguinte problema: como ligar entre si duas coisas heterogêneas, as categorias *a priori* do entendimento e os múltiplos fenômenos da realidade? Existiria algum elemento intermediário entre conceitos e realidade que possibilitasse uma unidade? A resposta, para Kant, deveria ser encontrada em algo que fosse ao mesmo tempo sensível e inteligível. Esse elemento intermediário, que se chama “esquema transcendental”, é fornecido pelo tempo, o qual, por um lado, é homogêneo ao sensível e, por outro lado, é universal, enquanto conceito. O “esquema transcendental” é sempre produto da imaginação, é uma ideia de um procedimento universal dessa faculdade, que torna possível uma imagem do conceito.

A questão do esquematismo kantiano é abordada no interior da *Dialética do Esclarecimento* em dois momentos específicos, mas complementares. O primeiro se localiza nos três parágrafos iniciais do Excurso II “Juliette ou Esclarecimento e Moral”. Adorno e Horkheimer (1985, p. 71-74) nos levam a ver que, segundo Kant, a homogeneidade do universal com o particular é garantida por esse esquematismo do entendimento puro. No funcionamento inconsciente desse mecanismo intelectual se estrutura a percepção em consonância com o entendimento. Sem esse esquematismo, nenhuma categoria se ajustaria a seus exemplares, e o pensamento não teria qualquer unidade. Ele é o *a priori* o fio condutor para a experiência organizada do ato de conhecer. É, pois, função do sujeito, através desse processo, referir-se de antemão a multiplicidade sensível a conceitos fundamentais constituindo uma unidade sintética de apercepção.

Os autores, porém, mostram que as relações de mercado, no interesse dos dominantes, infiltram-se nas mais recônditas

manifestações espirituais. “A verdadeira natureza do esquematismo, que consiste em harmonizar exteriormente o universal e o particular, o conceito e a instância singular, acaba por se revelar na ciência atual como o interesse da sociedade industrial”. Desse apriorismo básico do processo de conhecimento, a indústria cultural se apossa, através da manipulação e da administração, e intervém nele a serviço dos interesses da sociedade industrial. Os sentidos passam a ser condicionados pelo aparelho conceitual antes mesmo que se dê a percepção dos fatos e dos objetos, “(...) as imagens já são pré-censuradas por ocasião de sua produção segundo os padrões do entendimento que decidirá depois como devem ser vistas” (*Ibidem*, p. 73).

Em Kant, observam os frankfurtianos, havia uma intenção filosófica, reflexiva, na tentativa de fundamentar a operação do conhecimento na razão. No positivismo, com a confirmação do sistema científico como figura da verdade, o pensamento se enfraquece enquanto capacidade reflexiva e crítica, e a ciência se transforma num exercício técnico sob a pressão do sistema.

O segundo momento em que a questão do “esquematismo kantiano” é abordada mais detidamente na *Dialética do Esclarecimento* se localiza nos parágrafos 4 a 6 do ensaio “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 102-105). Neste contexto, o uso desvirtuado da unidade da percepção e do entendimento se faz referencial para se compreender como a indústria cultural age em seu processo de consolidação e de reprodução. Assim, por exemplo, a perfeita sincronia entre palavra, imagem e música num *clip* televisivo obtém um sucesso mais expressivo que a apresentação de uma ópera ao vivo, porque os elementos sensíveis – que registram sem protesto a superfície da realidade social – são produzidos pela mesma equipe técnica. A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito é dele arrebatada pela unidade forçada dos produtores da indústria cultural. Na razão kantiana devia atuar um mecanismo secreto e inconsciente, destinado a preparar os dados imediatos ajustados ao sistema da

razão pura. Na indústria cultural, "para o consumidor não há mais nada a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção", que não venha "da consciência terrena das equipes de produção". Na razão kantiana se ressaltava o espírito de iniciativa, de ousadia, e criatividade do sujeito, a partir dos elementos sensíveis que a multiplicidade do real lhe endereçava. Na "arte para as massas", tudo já vem pronto quais invariantes fixos. Se a proposta kantiana era um instrumental teórico que explicava a formação do conhecimento humano, resgatando a importância e a unidade dos sentidos, da percepção, do entendimento do sujeito, do *ego transcendental* (ao mesmo tempo, singular, universal e histórico), a interferência da indústria cultural, da mesma maneira que submete a liberdade e a atividade do sujeito pensante, despotencializa sua capacidade de percepção e de sentir, gerando nele o conformismo, a adaptação, a regressão dos sentidos:

Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 103)

Os filmes já não deixam mais tempo à fantasia, ao sonho. Os próprios produtos culturais, em virtude de sua constituição objetiva, atrofiam a imaginação e paralisam a espontaneidade dos consumidores.

Como vimos nos extratos acima analisados da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer insistem em suas análises no momento da negatividade. Isso o fazem porque, à medida que a autorreflexão crítica vai dirigindo seus raios sobre a historicidade dos produtos da indústria cultural, ela ilumina, ao mesmo tempo, a densa camada ideológica que envolve esses produtos, e também suas fissuras, por onde se pode penetrar e de onde se pode arrancar frágeis esperanças de mudanças. Intervir, pois, com força e determinação na análise dos mecanismos que constroem a

regressão dos sentidos, do entendimento, da autocracia do sujeito, significa acreditar que é possível o seu contrário, aquilo que ainda não é, “porque a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário”.⁵

Diversas passagens da *Dialética do Esclarecimento*, após serem duramente submetidas à intransigência da análise negativa, fazem brotar do imo de seu eu expressões luminosas que indiciam possibilidades outras. A citação que segue é ressonância disso. “Todo o progresso da civilização tem renovado, ao mesmo tempo, a dominação e a perspectiva de seu abrandamento” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 44). Se na relação homem-sociedade industrial predomina a regressão dos sentidos, ao mesmo tempo, nela está sutilmente presente o caminho de sua reversão.

Mas são outros livros de Adorno que vão falar mais diretamente da questão de se reeducar os sentidos a partir de uma nova perspectiva. Para efeito deste estudo vou citar, mesmo que rapidamente, dois deles: as *Minima moralia*, que destaca, em alguns de seus aforismos, uma nova maneira de olhar-ouvir-sentir-tocar-cheirar a realidade. O olhar sabático, o olhar da criança, o tom da voz da mulher bonita que fala o telefone, em que “o ouvido percebe o que é destinado ao olho, porque ambos vivem da experiência de uma mesma beleza”. Vejam, por exemplo, neste aforismo, a afirmação da possibilidade e da quase impossibilidade da reeducação dos sentidos num mundo danificado:

O desencantamento do mundo sensível é a reação do *sensorium* à determinação objetiva desse mundo como “mundo de mercadorias”. Só as coisas purificadas da apropriação seriam ao mesmo tempo coloridas e úteis: sob a coação do universal esses dois predicados não se conciliam (ADORNO, 1992, p. 96; 199).

A *Teoria Estética*, outro livro de Adorno por nós destacado, não é um livro com preocupações eminentemente pedagógicas. Não

⁵ ADORNO, *Minima Moralia*: reflexões a partir da vida danificada, 1992, p. 216.

deixa de ser, porém, a mensagem estético-filosófica, presente nesse volumoso texto, uma crítica radical à "deseducação" dos sentidos perpetrada pela indústria cultural, e, ao mesmo tempo, uma promessa de como a verdadeira arte pode ser um instrumento excepcional de educar para a sensibilidade estética.

De um lado, porque "a estranheza ao mundo é um momento da arte; quem não percebe a arte como estranha ao mundo de nenhum modo a percebe"⁶. Pela sua simples existência, a obra de arte introduz o caos na ordem. Mas essa função crítica não aparece como um dado imediato, precisa ser construída pela mediação da autorreflexão filosófica, e isso é intrinsecamente educativo. Por outro lado, a obra de arte não é apenas educativa porque nos leva a pensar, mas também porque nos leva a pensar a partir da experiência estética, em que os momentos da fantasia e da construção, da sensibilidade e do entendimento, da mimese e da racionalidade, se "tensionam" intimamente nela, proporcionando uma nova maneira de olhar e de entender o mundo, dando aos nossos sentidos uma dimensão de conhecimento, e a nosso entendimento, uma dimensão de sensibilidade.

A obra de arte ainda é educativa de nossos sentidos e de nosso entendimento, quando, por contraposição ao subsistente, apresenta um novo olhar, uma nova compreensão. "Paradoxalmente a arte tem de testemunhar o irreconciliável e tender, no entanto, para a reconciliação; isso só é possível a partir de sua linguagem não-discursiva" (ADORNO, 2011, p. 256). É função da utopia – negação do que é, afirmação do que ainda não é – nos presentear com o olhar sabático e nos restituir a capacidade do estremecimento, da admiração, presente em todos aqueles que se dispõem a se aproximar de uma obra de arte como um eterno aprendiz.

⁶ ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 278.

Referências

ADORNO, T. Sobre Música Popular. In COHN, Gabriel. **Theodor Adorno. Sociologia**. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1986.

ADORNO, T. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, T. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: **Os Pensadores**. Consultoria Paulo Arantes, São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 65-108.

ADORNO, T. W. **Dialética Negativa**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

ADORNO, T. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido Antônio Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

XII

Teoria Crítica e Educação: 10 anos de história e de sonhos, 2001 ¹

As coisas feitas só existem se forem contadas. Caso contrário, perdem-se na névoa do esquecimento à espera de alguém que um dia, quem sabe, possa reencontrá-las. As palavras bem escovadas, quais mosaicos coloridos, vão dando contorno e vida aos acontecimentos, às relações duradouras, à história em ritmo de espanto. Já dizia um literato que o narrador é como o marinheiro ou o velho agricultor. Ambos vêm de longe e têm muita coisa prá dizer. Um vem da lonjura dos mares e dos rochedos, o outro da lonjura do tempo e da vida. Cada um tem um jeito de contar a sua história. Por isso uma mesma história pode ser contada de vários jeitos. Discorrer sobre seus momentos é trocar experiências, pois aquele que conta, retira de suas lembranças o que ele está contando. E aquele que escuta partilha, cúmplice, da companhia do narrador. O que leva um grupo de indivíduos a se reunir semanalmente, por muitos anos, em torno de um assunto, adorniano, a produzir teses, livros, ensaios, a espalhar suas ideias e utopias alhures?

A dissertação de mestrado defendida por aquela jovem pesquisadora, na manhã de uma sexta-feira qualquer, na presença da banca sisuda, de familiares e colegas, ansiosos, teve melhores condições de ser concluída pela ajuda do grupo de colegas que se reunia frequentemente, que lia junto textos filosóficos, que trocava experiências, que dava direção às coisas. Ela chegou lá, como muitos do grupo já o fizeram. Mas, teve que cumprir um demorado

¹ Este ensaio foi publicado na *Revista Comunicações*, do PPGE-UNIMEP, Piracicaba, em 2001, v. 08, n.02, p. 163-169.

ritual: exame de seleção; disciplinas várias; atividades supervisionadas; participação em eventos científicos; horas infindáveis de leitura, de redação, de isolamento; orientação contínua de um docente: escrever, re-escrever; e noventa e duas horas de estudos no grupo de pesquisa. E se você imaginar que, antes de ingressar no mestrado, tinha sido bolsista de iniciação científica por dois anos inteiros, com obrigação de estar presente nas reuniões semanais desse mesmo grupo! E que quatro meses depois de sua inserção primeira no grupo, continuava, assustada, não entendendo quase nada do que seus colegas mais antigos discutiam. O que levou essa jovem pesquisadora a participar por tanto tempo assim do convívio desses colegas pesquisadores? No próximo ano, ingressará no doutorado em outra instituição, e continuará todas as quartas-feiras, à tardinha, a frequentar o mesmo grupo de estudos e de pesquisa.

No início esse pensador² inspirava suspeita e rejeição. Ele não aceitava o proletariado como o sujeito revolucionário da história e criticava acintosamente todos os que se utilizavam da filosofia como instrumento primeiro para transformar a realidade. A maneira de expor suas ideias era fragmentária, rebuscada, hermética. Para se entender um texto seu era preciso mais de uma leitura, esforço redobrado e coletivo. Imagine alguém se deparando com esta proposição: “Verdadeiros são apenas aqueles pensamentos que não compreendem a si mesmos”!!! Era tido por alguns como materialista histórico, mas enraizava em seu pensamento autores sombrios e excêntricos, como Nietzsche e Freud, se servia amiúde do “positivista” Weber e navegava fluentemente nas categorias idealistas de Kant e de Hegel. Que com-fusão! Nunca foi homem de partido e questionava duramente os que consideravam o partido acima do indivíduo, pelo fato de aquele ter mil olhos e este apenas dois: “A fantasia exata de um dissidente — dizia — pode ver melhor do que mil olhos, que espiem por óculos cores-de-rosa, reduzindo

² Theodor Wiesengrund Adorno.

tudo o que veem e confundindo com verdades universais”. No entanto, com o decorrer das leituras e dos encontros, os persistentes leitores do grupo se sentiram progressivamente atraídos por esse pensador, difícil de ser devorado. A sua maneira de compor frases, de mexer com a ambiguidade das palavras, de extrair de conceitos expressões inusitadas, produzia uma sensação de prazer, fazia bem à alma. Ao mesmo tempo os integrantes do grupo começaram a notar que ele despertava o ódio nas pessoas que o observavam, porque “seu olhar, involuntariamente, sem qualquer intenção polêmica, mostrava o mundo habitual em estado de eclipse”. Certa vez, ele disse que as coisas têm sua história e que para conhecê-las bem é preciso fitá-las tão longamente até que elas, constrangidas, acabem dizendo o que são. E continuou a fazer afirmações absurdas como esta: “Para o intelectual, a solidão inviolável é a única forma em que ele ainda é capaz de dar provas de solidariedade”.

No início do segundo semestre de 2001 finalmente foi publicada a coletânea “Teoria Crítica, Estética e Educação”. O evento científico em que foram apresentados os textos editados tinha acontecido em junho de 1998. Por que tanto tempo assim para a edição de um livro? A coletânea traz o logotipo do grupo, na organização, na elaboração de ensaios e traduções; ao mesmo tempo, abre-se para outras experiências contagiantes. É libidinosa a relação de um autor com a publicação de seus escritos. Ver um livro seu editado é como pegar o filho recém nascido no colo e se deixar levar pelos embalos da vida, pela alegria do dever cumprido. Todo livro é a cara do pai, pelo menos num primeiro momento. Naquele desfile de folhas preenchidas estão estampados lágrimas, suores e insônias, expressões primeiras de parte de uma vida entregue à leitura, à reflexão, ao difícil e incontrolável ato de escrever. O escritor abre, então, possibilidades infintas de diálogos inesperados com pessoas distantes, diferentes, às vezes impertinentes, que com ele estabelecem afinidades, contatos, perspectivas de novas combinações. Publicar um livro é lançar mensagens escondidas em garrafas, sem destino, ao mar.

Alguém, lá no sul do Pará, poderá encontrar a mensagem e, quem sabe, desdobrá-la, contestá-la. Todo livro editado torna-se público, cai na vida e se liberta definitivamente de seu autor. Suscita olhares estranhos tanto de seu antigo protetor, como dos transeuntes, que encontra pela estrada. Por sua vez, para sobreviver, quem pesquisa precisa tornar público o produto de seu trabalho. Quem não publica não existe. Que o digam a CAPES, a FAPESP, o CNPq, os PPGEs da vida. Ninguém irá atendê-lo nas reivindicações de auxílio à pesquisa, muito menos reconhecê-lo. O pesquisador improdutivo não se estabelece, antes, estabelece uma contradição em seu próprio conceito. Num tempo em que se valoriza o espetáculo, o ser percebido, o pesquisador de mãos vazias se esconde, some, se consome. Ao mesmo tempo, como é difícil publicar um livro, sobretudo, uma coletânea de vários textos, de muitas mãos. Os assessores *ad hoc* são rigorosos e idiossincráticos. Exigem qualidade; entram sempre em tensão com o que os outros escrevem. As editoras universitárias, quando superam o espírito de corpo e publicam obras de qualidade, não possuem um setor especializado de divulgação e distribuição. E os livros ficam encalhados. As editoras comerciais, zelam quase sempre pela qualidade do livro, mas se preocupam sobremaneira com o seu apelo comercial. Se o produto, mesmo considerado de primeira pelo conselho editorial, não projetar afinidades com o consumo imediato, dificilmente será editado. “E os livros que se recusam a jogar de acordo com as leis da comunicação de massa sofrem na pele a maldição da indústria cultural”. São abortados. “Teoria Crítica, Estética e Educação” foi publicado por duas editoras, uma universitária e outra semi-universitária. Teve ainda o apoio financeiro da FAPESP. Ou seja, para ser editado teve que passar por três conselhos editoriais. E não foi fácil o diálogo com eles. Mas, apesar de todas as dificuldades, editar um livro é sempre compensador e faz o pesquisador se sentir vivo, rejuvenescido, cidadão de seu tempo. E o grupo de pesquisa que ajudou a gestar o livro, cresce com ele, se expande a partir dele. Torna-se percebido nele. Os livros são mesmo caprichosos!

Incansável *homme des lettres*, amante do bem falar e do bem escrever, conhecedor de outras línguas/de outras culturas, tradutor nas horas vagas³. O tempo todo brincando magicamente com as palavras, extraindo delas humor e poesia. Um anacrônico de seu tempo. Que adianta entender o latim e citar Horácio e Ovídio de cabeça?! A hora atual, dos “sofistas” das novelas e da comunicação, é-lhe mais desfavorável que nunca. No entanto ele persiste em acreditar na fecundidade do pensamento, que se expressa nos textos densos, rigorosamente tecidos, na busca sem pejo da felicidade do bem dizer e na liberdade desenfreada de não se submeter à triste realidade. Vagabundeia serenamente pelos botecos do espírito. Um compulsivo compositor de textos: faz poesias, escreve ensaios, constrói resenhas, elabora traduções. Produz de manhã, de tarde, de noite. Durante a semana e nos fins de semana. Mas gosta também de um joguinho de baralho com velhos colegas, de um papo amigo recheado de cerveja e de risos, de ler o Caderno “Mais” da *Folha*, de assistir a bons filmes. E de tudo isso extrai fragmentos preciosos para seus escritos e seus falares. É o exemplo supremo do diletante, daquele que ama apaixonadamente o que faz. Ele é um dos anônimos participantes do grupo de estudos e pesquisa, que, com sua singularidade amadurecida, fecunda os encontros, enriquece a discussão, entusiasma a garotada.

Uma vez o grupo de estudos foi chamado de confraria. Houve um silêncio geral na plateia. Ninguém se posicionou contra. Certamente a professora, que assim o denominou, tinha seus motivos por causa de manifestações corporativistas, inconscientes ou não, provindas de alguns colegas. Na expressão de Benjamin, “todos os golpes decisivos são desferidos com a mão esquerda”. Este, seguramente, não foi um golpe de mão esquerda, porque o grupo o

³ Este fragmento é uma homenagem a Newton Ramos-de-Oliveira, um dos fundadores do Grupo de Pesquisa Teoria Crítica e Educação, doutor em Educação pela UFSCar, que faleceu em novembro de 2013, com 77 anos de idade.

assimilou bem. Refletiu a fundo sobre a expressão “confraria”, reconheceu o sentido ambíguo nele presente e tentou resgatar, na história do termo, a experiência de solidariedade, que permeava as relações de seus componentes. Se a expressão “confraria” no contexto utilizado tinha uma conotação crítica, negativa, o desenvolvimento do conceito pelo tempo afora indicava dimensões outras, elucidativas. Confraria, segundo o Aurélio, vem do latim medieval “confratria”, expressando o sentido de uma reunião de confrades, de irmãos. Significa, em sua designação primeira, “associação para fins religiosos; irmandade, congregação”. Num sentido derivado e mais amplo o “conjunto de pessoas da mesma categoria, dos mesmos interesses ou da mesma profissão”. O grupo de estudos e pesquisa se tornou, com o passar dos encontros, um conjunto de colegas, diferentes na idade, na formação do saber, na titulação, em cujas relações predominaram o incentivo, a crítica formativa. Aprendeu, a partir dos ensinamentos do mestre, que “uma sociedade emancipada não seria nenhum estado unitário, mas a realização efetiva do universal na reconciliação das diferenças” (ADORNO). Um conjunto de pesquisadores que, na tensão de interesses singulares, se ajuda mutuamente e, ao mesmo tempo, se abre para a experiência do outro, sem concessões teóricas, mas com muita disponibilidade para a aprendizagem de coisas novas e para rediscutir suas “verdades”. Aquilo que parecia ser um estigma e que, num primeiro momento levou à lona um coletivo incauto, se tornou, graças ao tempo e à assimilação crítica, um sinal, uma epifania, um dom.

Um professor mais entendido nos assuntos frankfurtianos ⁴ um dia nos mostrou que o ensaio “Teoria da Semicultura” é da maior importância para aqueles que buscam na teoria crítica subsídios para se pensar a educação. A mestrandia, interessada na temática, logo iniciou a tradução do ensaio do espanhol para o

⁴ Trata-se do professor Dr. Wolfgang Leo Maar, docente de Filosofia na UFSCar, que nos apoiou e nos incentivou na criação do Grupo de Pesquisa Teoria Crítica e Educação, em 1991.

português. O orientador da mestranda leu com atenção o texto traduzido e percebeu que o mesmo carecia de alguns outros reparos para se tornar mais condizente com a versão castelhana e fez a tradução em seu conjunto. Um outro colega do grupo, retomou o texto, traduzido do espanhol, foi direto à versão original alemã e, tendo como textos comparativos a versão castelhana e a versão portuguesa, fez a tradução como um todo e apresentou-a aos colegas de trabalho. Isso foi nos inícios dos anos noventa. O texto só conseguiu vir à luz na revista “Educação e Sociedade” em dezembro de 1996, após outras correções e ajustamentos sugeridos pelos membros do grupo, que usavam internamente a tradução em suas pesquisas educacionais. Mas, aí surgiu outro detalhe inoportuno: os editores da revista esqueceram, na publicação, de apontar os nomes dos tradutores. A reparação do esquecimento foi feita quatro meses depois, no número seguinte da revista. E a “Teoria da Semicultura” se tornou um dos textos mais utilizados pelos pesquisadores do grupo em seus trabalhos científicos e acadêmicos. Artigos se dedicaram ao estudo do ensaio, dissertações e teses se serviram da “semicultura” como categoria norteadora de suas análises. De fato, “Teoria da semicultura” é instigante, denso de ser abordado e sempre oculta alguma surpresa, a ser desvendada na leitura seguinte. Além de que o processo semicultural, expressão primeira da onipresença da indústria cultural no mundo contemporâneo, é mais abrangente do que se pensa. Seus sintomas se fazem observar por toda parte. Não são fenômenos apenas educacionais, ideológicos, espirituais; atingem as relações sociais em suas diferentes dimensões. Não constituem expressão danificada apenas das classes subalternas, do campo ou das periferias das grandes cidades; estão presentes e atuantes no estrato das pessoas cultas. Não se restringem meramente à razão, ao espírito; adulteram também a vida sensorial, a corporeidade. Isso tudo é comprovado! Mas acontece também que a categoria “semicultura” acabou se transformando na tábua de salvação dos pesquisadores do grupo. Todos querem usar esse conceito em seu projeto de pesquisa. Todos trabalham essa

categoria na construção de seu referencial teórico. É chegada a hora — quem sabe — de se utilizar do ensaio “Teoria da semicultura” para analisar as manifestações “semiculturais” presentes em nossos escritos sobre a “semicultura”.⁵

Alguém já escreveu que o pensamento trabalha aos solavancos e aos pedaços, porque a história, que ele se esmera em descrever, é descontínua e encontra sua unidade nas rupturas que a constituem. Ela é permanentemente um conflito em suspenso. Como, então, aproximar as ideias — que são universais — dos fragmentos da realidade — que são labaredas que se consomem — sem desfazer a tensão que as protege e as alimenta?

Aqui foram espalhados apenas alguns detalhes, que a memória involuntária de um fez livremente fluir entre tantos outros detalhes esquecidos. O ensaio criou sua própria configuração. Certamente a rememoração feliz de outros colegas fará ressurgirem outros detalhes, que proporcionarão um sem número de lembranças que compõem os momentos de uma vida. E, então, novas configurações surgirão na contagem dessa mesma história.⁶

⁵ Este ensaio de Adorno, *Theorie der Halbbildung*, foi republicado em 2010, com o título *Teoria da Semiformação*, que, na análise do tradutor principal, Newton Ramos-de-Oliveira e dos membros do Grupo de Pesquisa Teoria Crítica e Educação, se apresentava mais condizente com as ideias-chave do autor. (ADORNO. *Teoria da Semiformação*. In PUCCI; ZUIN; LASTÓRIA (Orgs.). *Teoria Crítica e inconformismo: novas perspectivas de pesquisa*. Autores Associados, 2010, p. 7-40).

⁶ O Grupo de Pesquisa “Teoria Crítica e Educação”, criado em 1991, na UFSCar, comemora neste ano 30 anos de vida; é constituído por 19 doutores-pesquisadores, em seu Núcleo primeiro e se encontra estabelecido em 08 Instituições Sedes: UFSCar; UNIMEP; UNESP-Araquara; PUC-Minas; UFES; UFLA; USF; UNESC. Cada Sede Institucional é constituída por um ou mais grupos de pesquisadores que se orientam teoricamente pelos pensadores da Teoria Crítica da sociedade. Bruno Pucci foi seu líder de 1991 a 2015. Antônio Zuin é o líder atual do Grupo de Pesquisa. Consulte o link <http://www.teoriacriticaeducacao.ufscar.br/>

XIII

A violência na escola de educação básica em diálogo reflexivo com Benjamin, Adorno e Rosa, 2018 ⁷

As forças históricas, que produzem o terror, nascem da própria estrutura social
(Adorno, *A arte é alegre?*)

Nenhuma das grandes barbáries da história humana foi consumada sem o silêncio da maioria. E o silêncio sempre se inicia no cotidiano”
(Eliane Brum, *Cotidiano de Exceção*).

Este artigo se propõe a dialogar com as reflexões filosófico-estéticas e formativas de Walter Benjamin, Theodor Adorno e Guimarães Rosa, sobre a problemática da “violência e educação”, na perspectiva de problematizar e enfrentar a violência como barbárie, que perpassa as relações sociais e educacionais no atual quadro de dominação e de hegemonia do sistema capitalista neoliberal. E, para realizar este percurso, pretende o texto trilhar os seguintes passos: A violência reinante na escola de educação básica; Walter Benjamin e a crítica da violência; A violência nos escritos de Theodor Adorno; A violência como puro meio em “A Benfazeja”, de Guimarães Rosa; A violência divina na formação dos educandos.

A violência reinante na escola de educação básica

A escola de educação básica se apresenta como uma instituição educativa das crianças, dos adolescentes e dos jovens de nossa

⁷ Este ensaio foi publicado pela Revista *Roteiro* (UNOESC), v. 43, 2018, p. 489-508.

sociedade, sendo o primeiro nível do ensino escolar no Brasil. Ela compreende três etapas: a educação infantil (para crianças com até cinco anos), o ensino fundamental (para alunos de seis a 14 anos) e o ensino médio (para alunos de 15 a 17 anos).

A primeira meta do Plano Nacional de Educação (PNE) é “universalizar, até 2016, a Educação Infantil na pré-escola para as crianças de 4 a 5 anos de idade e ampliar a oferta em creches de forma a atender, no mínimo, 50% das crianças de até 3 anos durante a vigência PNE, ou seja, até o ano de 2024.

Segundo os dados do Observatório do PNE, cerca de 90,5% das crianças de 4 e 5 anos estão sendo atendidas na pré-escola. Isso, no entanto, significa que cerca de 500 mil crianças (9,5%) ainda não tiveram acesso à educação infantil escolar. Já na etapa de 0 a 3 anos, calcula-se que cerca de 2,4 milhões de crianças estão sem atendimento por não conseguirem vagas nas creches.

A segunda meta do PNE propõe a “universalizar o ensino fundamental de 9 anos para toda a população de 6 a 14 anos e garantir que pelo menos 95% dos alunos concluam essa etapa na idade recomendada, até o último ano de vigência deste PNE”. Segundo o “Observatório do PNE”, 97,7% das crianças/adolescentes nessa idade, em 2015, cursavam o ensino fundamental, ou seja, cerca de 430 mil crianças permanecem fora da escola. E a porcentagem de jovens de 16 anos que, em 2015, concluíram o ensino fundamental era 76%.

A terceira meta do PNE tem como objetivo “universalizar, até 2016, o atendimento escolar para toda a população de 15 a 17 anos e elevar, até o final do período de sua vigência, a taxa líquida de matrículas no ensino médio para 85%”. Segundo o “Observatório do PNE”, em 2015, apenas 84,3% dos jovens de 15 a 17 anos frequentavam a escola, ou seja, aproximadamente 1,5 milhão de jovens dessa idade estavam fora das salas de aulas. Em relação aos jovens de 15 a 17 anos, que deveriam estar cursando o ensino médio (taxa líquida), apenas 62,7% o faziam, em 2015.

As taxas do último Censo da Educação Básica no Brasil, 2015, mostram que cerca de 2,5 milhões de crianças, adolescentes e

jovens de 4 a 17 anos estão fora da escola. Predominam entre eles os filhos de famílias mais pobres, com renda per capita de até ¼ do salário mínimo, negros, indígenas e pessoas com deficiência.⁸

A escola da educação básica é uma das instituições sociais de nossa sociedade, que carrega e reproduz a violência institucionalizada dessa mesma sociedade. O fato de um número espantoso de crianças e jovens, das famílias mais empobrecidas e marginalizadas, estarem excluídos desse ambiente formativo, é apenas uma das manifestações mais gritantes de violência que atinge nossa realidade nacional. Poderia enumerar outras expressivas formas de violência vinculadas à educação escolar, tais como: a qualidade da formação escolar dos filhos das classes populares em contraposição à qualidade da formação escolar dos filhos das classes dominantes; o preconceito generalizado contra o aluno negro, homossexual, nordestino, deficiente; os atos agressivos de alunos contra os professores e outros.

O jornal da SBPC, nos primeiros dias de junho de 2017, traz as seguintes reportagens: “Professores dizem sofrer censura de pais e alunos nas salas de aula”; “Adeptos de religiões afro-brasileiras relatam preconceito em sala de aula”; “Violência relacionada à identidade de gênero e orientação sexual faz alunos abandonarem escola”; “A comunidade LGBT está sendo expulsa das escolas”, diz ativista pelos direitos humanos”.⁹

Por outro lado, enquanto ambiente que se propõe a ser formativo, a escola pode desenvolver perspectivas e formas de atuação e de reflexão que se contraponham à virulência que pesa sobre ela e seus participantes. E nessa direção, o texto de Walter Benjamin “Para a Crítica da Violência” pode nos ajudar a refletir sobre esse contexto de agressão, que invade a prática educativa, e

⁸ As informações sobre as metas do PNE e sobre as porcentagens das crianças, dos adolescentes e jovens matriculados nas escolas de educação básica ou excluídos delas, foram extraídos do “Observatório do PNE”, no link <http://www.observatoriodopne.org.br/metas-pne>, no dia 01/06/2017.

⁹ JC Notícias – SBPC, Edição 5670, 1 de junho de 2017. In: <https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/15c64de2fcd91d58>. Consulta: 02/06/2017.

nos fornecer subsídios para a formulação de propostas contra a situação de barbárie que nos domina e nos desafia.

Walter Benjamin e a crítica da violência

Neste ensaio de 1921, Benjamin elabora uma crítica da violência do direito, que é o tipo de violência que o Estado, através do aparato legal, exerce, por instaurar e manter o seu poder sobre quem a ele está sujeito. De acordo com o autor, “A instauração do direito é instauração do poder e, enquanto tal, um ato de manifestação imediata de violência”¹⁰. Ao mesmo tempo, constata que é possível a resolução não violenta de conflitos e que as pessoas particulares utilizam o diálogo como uma técnica de civilidade no entendimento. “O que quer dizer que existe uma esfera da não violência no entendimento humano que é totalmente inacessível à violência: a esfera própria da “compreensão mútua”, a linguagem”. Por outro lado, Benjamin pergunta “por que a violência teve que assumir a forma legal para regulamentar as tensões dos homens na sociedade” (idem, 2011, p. 139; 136). Ao levantar essa questão, diz Judith Butler, ele abre uma outra trajetória em seu pensamento:

Existe outra forma de violência que não seja coercitiva, aliás, uma violência que possa ser invocada e empreendida contra a força coercitiva do direito? (...) haveria uma violência que não seja apenas empreendida contra a coerção, mas que seja em si não coercitiva e, nesse sentido (ou ainda em outros), fundamentalmente não violenta? Ele se refere a essa violência não coercitiva como “não sangrenta”, e isso parece implicar que ela não é empreendida contra corpos humanos e vidas humanas.¹¹

Benjamin propõe a existência de um tipo de violência que é “puro meio”, que não se enquadra nas categorias usuais de coerção, e a nomeia violência divina. E, na tentativa de explicitar esse novo tipo de

¹⁰ BENJAMIN, *Para a Crítica da Violência*, 2011, p. 148.

¹¹ BUTLER, *Caminhos Divergentes: Judaicidade e crítica do sionismo*, 207, p. 77.

violência, a contrapõe à violência mítica, que traz como protótipo o mito de Níobe, que como uma simples mortal, se julgou superior e mais fértil que Leto, a Deusa da Fertilidade. Níobe foi castigada por Ártemis e Apolo, pela petulância de seu ato de fala e por ter provocado o destino. “A violência desaba (...) sobre Níobe a partir da esfera incerta e ambígua do destino” (BENJAMIN, 2011, p. 147).

Se a violência mítica é instauradora do direito, a violência divina é aniquiladora do direito; se a primeira é ameaçadora, a segunda golpeia; se a primeira é sangrenta, a divina é letal de maneira não-sangrenta (...) A violência mítica é sangrenta, exercida em favor próprio, contra a mera vida; a violência divina e pura se exerce contra toda a vida, em favor do vivente (*Idem*, 2011, p. 150-152).

O ensaio de Benjamin apresenta ainda outras nuances para se entender o conceito de violência divina. Com apoio de Sorel, distingue entre a greve geral política, que está a serviço da proteção do Estado e a greve geral proletária, cuja finalidade primeira é aniquilar o poder do Estado. A primeira se caracteriza como violenta; a segunda, como não violenta, como puro meio. A primeira como instauradora do direito; a segunda como anarquista (*idem*, 2011, p. 141-143). Ou seja, o conceito de violência divina se aproxima da violência revolucionária.

“Mas, se a existência da violência para além do direito, como pura violência imediata, está assegurada, com isso se prova que, e de que maneira, a violência revolucionária – nome que deve ser dado à mais alta manifestação da violência pura pelo homem – é possível” (BENJAMIN, 2011, p. 155).

Na perspectiva de Butler, Benjamin, nesse ensaio, trabalhou em duas frentes, ao mesmo tempo: a política e a teológica. De um lado, apresenta “as condições para uma greve geral que resultasse na paralisação e dissolução de todo um sistema legal, e, de outro, a noção de um deus divino cujo mandamento oferece um tipo de injunção irredutível ao direito coercitivo” (BUTLER, 2017, p. 79). A

autora acrescenta outro elemento importante para se entender a forma como a violência divina é comunicada. Ela toma a forma de um mandamento – não matarás – que não é nem despótico e nem coercitivo, pois “o mandamento transmite um imperativo justamente sem ter a capacidade para, de algum modo, impor o imperativo que comunica” (*idem*, 2017, p. 80). Se o mandamento não é resultado de um direito coercitivo, ele não induz à culpa. Ele é um imperativo que não impõe, deixa aberto tanto o modo de sua aplicabilidade, quanto as possibilidades de interpretação, inclusive as condições em que pode ser recusado. E, continua a autora: “(...) sugiro que o mandamento, como concebido por Benjamin, é não só a base para a crítica da violência legal, mas também a condição para uma teoria da responsabilização que tem em seu núcleo um esforço contínuo pela não violência. A violência, pois, fora do direito positivo e da modalidade mítica, é caracterizada, ao mesmo tempo, como revolucionária e divina, pois ela é pura, imediata, genuína (*idem*, 2017, p. 81; 91).

A nuance da violência divina que mais nos interessa destacar no ensaio de Benjamin diz respeito à nossa área de atuação:

Esta violência divina não é atestada apenas pela tradição religiosa, mas encontra-se também na vida presente em pelo menos uma manifestação consagrada. O poder que se exerce na educação, que em sua forma plena está fora da alçada do direito, é uma de suas formas manifestas. Estas não se definem pelo fato de que Deus em pessoa exerça essa violência de modo imediato, por milagres, mas por aqueles momentos de cumprimento não-sangrento, golpeador, expiador de culpa. E, enfim, pela ausência de qualquer instauração de direito (BENJAMIN, 2011, p. 152)

O poder que se exerce na educação é uma das formas manifestas da violência divina. Anteriormente, nesse mesmo ensaio, o autor já tinha destacado que “o comportamento assumido no exercício de um direito deve, sob determinadas circunstâncias, ser caracterizado como violência” (*idem*, 2011, p. 129). Na citação última, ele vai além: o comportamento do docente no exercício de

sua responsabilidade de educar, de formar, pode ser caracterizado como uma violência divina? Parece-me que sim, sobretudo se o docente visa formar o cidadão crítico, o trabalhador solidário, para uma sociedade sem exploração, justa e verdadeiramente humana. A força messiânica da violência divina que insufla a greve geral proletária contra a violência do direito é a mesma que impulsiona o poder de atuação do docente na responsabilidade social de formar os futuros profissionais da sociedade. Tomada em seu sentido pleno, para Benjamin, a práxis educativa docente carrega em seu realizar-se uma carga revolucionária intensa. Assim como Deus tem a ver com a greve geral proletária, que busca a destruição do estado de direito e a construção de uma nova sociedade; assim também Deus tem a ver com a atitude e o poder do educador em sua práxis formativa. A violência divina contempla intensamente o processo pedagógico. “O homem interior, ligado à preocupação ética, é o lugar da intensidade messiânica” (BUTLER, 2017, p. 92)

A violência nos escritos de Theodor Adorno

Vou apresentar apenas dois momentos da *Dialética Negativa* (2009)¹², em que Adorno aborda a questão da violência. Ele já havia denunciado, em outros escritos, como a filosofia, em sua longa trajetória histórica, tinha se esquecido e/ou não se preocupado com a dor e com a violência do homem no mundo. No aforismo “O Sofrimento é Físico”, ele ressalta a cobrança que o corpo faz à razão, na perspectiva de superar o sofrimento e apresenta o teórico crítico como aquele que se empenha radicalmente na transformação da sociedade, que gera a opressão, a dominação, a dor:

O momento corporal anuncia ao conhecimento que o sofrimento não deve ser, que ele deve mudar. ‘A dor diz: pereço’. Por isso, o especificamente materialista converge com aquilo que é crítico, com a práxis social transformadora” (ADORNO, 2009, p. 173).

¹² ADORNO, *Dialética Negativa*, 2009.

O momento histórico de Adorno vivia as lutas e as ameaças de ideologias opostas, em pleno estado da Guerra Fria, na criação de arsenais atômicos e de tecnologias bélicas avançadas. E o filósofo afirmava que a possibilidade de organização do mundo com menos violência “teria o seu *telos* na negação do sofrimento físico do último de seus membros e nas formas de reflexão intrínsecas a esse sofrimento”. Tal organização, insistia, “é o interesse de todos e não é paulatinamente realizável senão por uma solidariedade transparente para ela mesma e para todo vivente” (*Idem*, 2009, p. 174).¹³

Das “Meditações sobre a Metafísica”, parte final da *Dialética Negativa*, extraio dois tópicos. O primeiro, intitulado “Depois de Auschwitz”, em que o autor retrata o conceito de espectador, enfatizando que os homens, sem exceção, encontram-se em estado de encanto, pois ninguém é capaz de amar e, ao mesmo tempo, cada um se sente, por isso, muito pouco amado. A atitude do espectador reflete aquele que olha, observa, acompanha, mas não se envolve, não toma posição diante da violência e do sofrimento do outro. Enquanto espectador, ele oscila entre a ataraxia involuntária e o embrutecimento. Ataraxia indica a completa ausência de inquietações, de perturbações mentais. A ataraxia involuntária é diferente da ataraxia estoica, pois, esta era o resultado de uma ascese espiritual, de um domínio das paixões. A ataraxia involuntária é, às avessas, fruto de um ser dominado pelo sentimento de impotência, de medo, de covardia; uma indiferença consentida. E, diz o frankfurtiano: “As duas coisas — a ataraxia involuntária e o embrutecimento — são vida falsa” (2009, p. 301).¹⁴

No tópico “Metafísica e Cultura”, Adorno questiona a teoria da identidade de Hegel, quando esta, nomeada como “ciência da experiência da consciência”, na realidade desvia a consciência da experiência histórica, em que predomina a dor, a violência. “No

¹³ Cf. PUCCL, B. *Formação e qualificação profissional: desafios urgentes para a Filosofia da Educação*, 2017.

¹⁴ Cf. texto PUCCL, B. *Theodor Adorno e a frieza burguesa em tempos de tecnologias digitais*, 2014, p. 47-60.

vivente, a camada somática e distante do sentido é palco do sofrimento que queimou sem qualquer consolo nos campos de concentração tudo o que o espírito possui de tranquilo, e, com ele, a sua objetivação, a cultura” (ADORNO, 2009, p. 303). E diante do que aconteceu com os judeus, mas também com ciganos, com homossexuais, com resistentes e oponentes ao nazismo, com comunistas e socialistas, com testemunhos de Jeová, com intelectuais poloneses e outros, todos eles vítimas do nazismo, brada o frankfurtiano com radical negatividade: “Auschwitz demonstrou de modo irrefutável o fracasso da cultura. (...). Toda cultura depois de Auschwitz, inclusive sua crítica urgente, é lixo.” (*Idem*, 2009, p. 304).

A violência aparece também, e de forma intensa em seus escritos estéticos. Vou apresentar algumas poucas citações, que se evidenciam por si mesmas:

- “(...) mas valia mais desejar que um dia (...) a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância”.¹⁵

- “Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (*Idem*, 2011, p. 392).

- “El sufrimiento, el dolor, la disonancia, pertenecen a lo bello como algo esencial y no como un mero accidente”.¹⁶

- “Que el arte moderno se convierte por sí mismo en lo que verdaderamente fue el arte en un sentido central: en el intérprete del sufrimiento que en verdad ha sido reprimido (*Idem*, 2013, p. 498).

São os escritos educacionais do frankfurtiano os que mais se aproximam da proposta da educação como uma manifestação da violência divina. O Ensaio “Educação após Auschwitz”, de 1965, apresenta um imperativo que, para Adorno, deve ser a orientação primeira do processo educacional: “A exigência que Auschwitz não

¹⁵ ADORNO, T. *Teoria Estética*, 2011, p. 391.

¹⁶ ADORNO, *Estética* (1958/59), 2013, p. 267.

se repita é a primeira de todas para a educação (1995, p. 119). E justifica com radicalidade o imperativo:

Fala-se da ameaça de uma regressão à barbárie. Mas não se trata de uma ameaça, pois Auschwitz foi a regressão; a barbárie continuará existindo enquanto persistirem, no que tem de fundamental, as condições que geram esta regressão. É isto que apavora.¹⁷

No ensaio “Tabus a respeito do magistério”, também de 1965, Adorno retoma, com pesar e tenacidade, a tragédia insana vivida por ele e seus contemporâneos poucos anos antes: “A minha geração vivenciou o retrocesso da humanidade à barbárie, em seu sentido literal, indescritível e verdadeiro”. E mostra como essa realidade, terrivelmente desumana, atinge a escola e limita as suas ações em prol da resistência. “Esta é uma situação em que se revela o fracasso de todas aquelas configurações para as quais vale a escola. Enquanto a sociedade gerar a barbárie a partir de si mesma, a escola tem apenas condições mínimas de resistir a isso”¹⁸. E por barbárie claramente se referia ao extermínio, ao preconceito delirante, à opressão, ao genocídio, à tortura. E, não obstante, a barbárie, existente na sociedade, adentrar os átrios escolares e se contrapor frontalmente à formação cultural, Adorno ainda acreditava no potencial da formação educativa: “(...) é preciso contrapor-se à barbárie principalmente na escola. (...). A desbarbarização da humanidade é o pressuposto imediato da sobrevivência. Este deve ser o objetivo da escola, por mais restritos que sejam seu alcance e suas possibilidades” (*Idem*, 1995, p. 117).

No ensaio “Educação contra a Barbárie”, de 1968, um ano antes de sua morte, no diálogo com Becker, na Radio de Hessen, ele insiste na tese de que “desbarbarizar tornou-se a questão mais urgente da educação”. E recoloca o problema de “saber se por meio da educação é possível transformar algo de decisivo em relação à barbárie”

¹⁷ ADORNO, *Educação após Auschwitz*, 1995, p. 119.

¹⁸ ADORNO, *Tabus a respeito do magistério*, 1995, p. 116.

(ADORNO, 1995, p. 155). E, nesse contexto, apresenta uma conceituação mais detalhada e abrangente sobre seu objeto de análise:

Entendo por barbárie algo muito simples, ou seja, que, estando na civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico, as pessoas se encontrem atrasadas de um modo peculiarmente disforme em relação a sua própria civilização – e não apenas por não terem em sua arrasadora maioria experimentado a formação nos termos correspondentes ao conceito de civilização, mas também por se encontrarem tomadas por uma agressividade primitiva, um ódio primitivo ou, na terminologia culta, um impulso de destruição, que contribui para aumentar ainda mais o perigo de que toda esta civilização venha a explodir, aliás uma tendência imanente que a caracteriza.¹⁹

Becker, seu interlocutor, ainda não satisfeito com a conceituação de barbárie elaborada por Adorno, lhe coloca uma questão muito precisa: a afirmação de um político de que os distúrbios de rua em Bremen, motivados pelos aumentos tarifários dos transportes, eram uma comprovação da falência da formação política, pois a juventude se manifestou por meio de formas bárbaras contra uma posição pública, acerca de cuja justeza poderia haver várias visões. Qual o juízo de Adorno sobre essa questão? Na resposta, o pensador frankfurtiano se aproxima de seu amigo Benjamin em duas dimensões essenciais. Primeiramente, na análise da atitude dos estudantes, afirmando que a educação se manifestou nos atos públicos como um meio, não como um direito positivo:

“Se existe algo que as manifestações dos secundaristas de Bremen demonstram é precisamente a conclusão de que a educação política não foi tão inútil como sempre se afirma; não se converteram em obedientes instrumentos da ordem vigente”. A seguir, dirige uma crítica radical ao direito positivo, como instrumento de violência do Estado:

¹⁹ ADORNO, *Educação contra a barbárie*, 1995, p. 155.

A forma de que a ameaçadora barbárie se reveste atualmente é a de, em nome da autoridade, em nome de poderes estabelecidos, praticarem-se precisamente atos que anunciam, conforme sua própria configuração, a deformidade, o impulso destrutivo e a essência mutilada da maioria das pessoas". (ADORNO, 1995, p. 159).

E ainda, impulsionado pelos questionamentos colocados por Becker, Adorno se aproxima cada vez mais do conceito de Benjamin da violência como meio, da violência divina, da violência revolucionária. Apresento citações-chave suas:

- "(...) em circunstâncias em que a violência conduz inclusive a situações bem constrangedoras em contextos transparentes para a geração de condições humanas mais dignas, a violência não pode sem mais nem menos ser condenada como barbárie" (*idem*, 1995, p. 159-160).

- "Se examinarmos mais de perto os acontecimentos que ocorrem atualmente na rebelião estudantil, então descobriremos que de modo algum se trata neste caso de erupções primitivas de violência, mas em geral de modos de agir politicamente refletidos" (*idem*, 1995, p. 160).

- "Os acontecimentos são entendidos, na pior das hipóteses, como estando à serviço da humanidade; (...) podemos apreender de um modo radical, a partir desses exemplos tão atuais, a diferença entre o que é e o que não é barbárie" (*Idem*, 1995, p. 160).

E Adorno conclui sua tese enfatizando a dimensão formativa da educação política, que, tal como a violência divina, se manifesta expressivamente na práxis educacional das salas de aula:

Esta questão central para mim é decisiva; é a isto que me refiro com a função do esclarecimento, e de maneira nenhuma à conversão de todos os homens em seres inofensivos e passivos. Ao contrário: essa passividade inofensiva constitui, ela própria, provavelmente, apenas uma forma de barbárie, na medida em que está pronta para contemplar o horror e se omitir no momento decisivo (ADORNO, 1995, p.164).

A violência como puro meio em “A Benfazeja”, de Guimarães Rosa

Na leitura e análise interpretativa do conto de Guimarães Rosa, “A Benfazeja”, em diálogo com as reflexões estético-filosóficas de Theodor Adorno, percebemos que a questão da violência como meio se manifesta de forma expressiva em pelo menos duas atitudes de personagens da narrativa. Apresento um resumo do referido conto de Rosa para nele constatar essas manifestações da violência.

“A Benfazeja” é um dos 21 contos de *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, publicado em 1962. A estória se desenvolve em forma de diálogo entre o narrador e os moradores do lugarejo a respeito de uma mulher, Mula-Marmela, que, de acordo com os relatos, teria assassinado seu marido Mumbungo, sujeito perverso, e teria sido responsável pela cegueira e, depois pela morte, de seu enteado, Retrupé, de quem era guia em seu perambular pelo lugarejo e que reproduzia as atrocidades do pai. O narrador, que veio de fora, um observador atento e crítico, analisa a trajetória da envelhecida e alquebrada mulher, que, mesmo amando e sendo amada pelo seu marido, e cuidando como se fosse mãe, e sendo respeitada pelo seu enteado, assassinara a ambos para livrar a comunidade dos malefícios dos dois facínoras. Ele, em contraposição aos moradores, se propõe a destacar a face benfeitora de Mula-Marmela, sua sina histórica, e questionar o desprezo, o não reconhecimento do vilarejo por ela. O conto termina com mais uma ação benfazeja de Mula-Marmela – ao se retirar para sempre do lugar onde vivia, agora sozinha, leva consigo um cão em decomposição para livrar os moradores dos perigos da pestilência – e com a esperança do narrador de que os filhos dos moradores, ao conhecerem a verdadeira história da mulher, resgatem a sua imagem singela e altruísta.²⁰

Como se pode perceber pelo resumo do conto, a violência se manifesta de forma intensiva e dominante em todos os momentos da narrativa: nas duas mortes perpetradas por Mula-Marmela de pessoas que lhe eram próximas e queridas; no preconceito

²⁰ Cfr. PUCCI *et alii*, *A obra de arte como práxis*, 2015, p.163.

exacerbado da comunidade para com a velha senhora, que sempre queria fazer o bem; pela postura incisiva e contínua do narrador que, a todo o momento, questiona os olhares enviesados e maldosos dos moradores; pelo triste fim de Mula- Marmela que se retira da comunidade para terminar seus dias na solidão. Mas nem toda violência, caracterizada no conto, tem a mesma dimensão. Há, como salientado acima, duas atitudes dos personagens em que a violência se caracteriza como uma violência do bem.

A primeira é a de Mula Marmela, apelido injurioso que a comunidade atribuiu àquela “abominada” mulher, “velha e feia, feita tonta”, “guia de um cego”, “que tinha dores nas cadeiras: andava meio se agachando; com os joelhos para diante”, mas que “olhava para tudo com singeleza e admiração”²¹. Mula-Marmela cometeu dois crimes: assassinou seu marido, que “era hediondo, o cão de homem, calamidade horribilíssima, perigo e castigo para os habitantes do lugar. (...) célebre-cruel e iníquo, muito criminoso, homem de gostar do sabor de sangue, monstro de perversias”; e cegou e matou seu enteado, “homem maligno, com cara de matador de gente” (...) “sanguinaz e cruel-perverso quanto o pai” (*idem*, 2005, p. 162; 166). Nesses atos ela afrontou o mandamento divino e também as leis do direito positivo. O narrador, porém, como seu advogado de defesa, apresenta dois argumentos substanciosos a seu favor: primeiro, ela assassinou seu próprio marido, a quem muito amava; e a seu enteado, que, em momentos de ternura e de desatino, a chamou “mamãe”; e nesses atos radicais ela se sacrificou a si mesma para livrar a comunidade das ações dos dois facínoras; além de que, ao final do conto, toma em seus braços o cão que se decompunha, carrega-o para fora da comunidade, para livrá-la de possíveis contaminações.

O segundo argumento em defesa da mulher sertaneja se refere ao destino do herói trágico grego, que transgride as leis dos homens na sina de salvar a comunidade, sacrificando-se a si mesmo. Mula-Marmela carregava em seu franzino corpo uma terrível

²¹ ROSA, A *benfazeja*, 2005, p. 161;165.

incumbência: a violência de ir contra ela mesma para cumprir uma determinação. Assim se posiciona o narrador:

Se eu disser o que sei e pensam, vocês inquietos se desgostarão. Nem consentam, talvez, que eu explique, acabe. A mulher tinha de matar, tinha de cumprir por suas mãos o necessário bem de todos, só ela mesma poderia ser a executora — da obra altíssima, que todos nem ousavam conceber, mas que, em seus escondidos corações, imploravam. Só ela mesma, a Marmela, que viera ao mundo com a sina presa de amar aquele homem, e de ser amada dele; e, juntos, enviados. Por quê? Em volta de nós, o que há é a sombra mais fechada — coisas gerais. (...). Só ela poderia matar o homem que era o seu, ela teria de matá-lo. Se não cumprisse assim (...) ela enlouqueceria? (ROSA, 2005, p. 164).

Reforço a argumentação do narrador com o comentário de Adelaide Cézár, no texto “A presença do trágico em A Benfazeja, de João Guimarães Rosa”: “Trata-se da não-escolha da escolha, trata-se da necessidade que sobrecarrega e sobredetermina o ato” (2003, p. 78).

Não estaria Mula-Marmela, não obstante ter infringido a lei dos homens e até o mandamento divino, carregando dentro de si um potencial de violência do bem que ultrapassaria as medidas do direito positivo, bem como não colidiria com o imperativo divino, que não é despótico e nem coercitivo e permite interpretações? “Repararam – diz o narrador – como olha para as casas com olhos simples, livres do amaldiçoamento de pedidor? E não põe, no olhar as crianças, o soturno de cativo que destinaria aos adultos. Ela olha para tudo com singeleza e admiração” (ROSA, 2005, p. 165). Mula-Marmela, a benfazeja!

A segunda manifestação do conto em que a maneira de agir – a práxis política – se caracteriza como violência do bem ou violência como meio vamos observá-la no narrador do conto. Ele não nasceu no vilarejo, veio de fora, e, durante todo o conto, questiona o ódio e os preconceitos da comunidade e cria tentativas éticas de formar as consciências das pessoas. À semelhança de Sócrates dialoga

reflexiva e criticamente com os moradores, ora apontando a ambivalência do comportamento deles, ora admoestando-os de suas ações – “Dizem-na maldita: será; é? (...). “E vocês ainda podem culpar esta mulher, a Marmela, julgá-la, achá-la vituperável?” (ROSA, 2005, p. 165; 167); ora acusando-os de a terem expulsado do lugarejo (Cf. PUCCI *et alii*, 2015, p. 166)

Iolanda Cristina dos Santos, em seu texto “O narrador persuasivo: um olhar benfazejo”, capta com perspicácia as características desse personagem central do conto:

Narrador onisciente, seu olhar é profundo e consegue captar o que ninguém viu. Sua sabedoria vem justamente deste olhar, que não conhece apenas o presente da personagem, mas todo o processo pelo qual ela passou. Somente ele consegue ter um olhar perscrutador, benevolente e cúmplice, porque conhece as sutilezas da alma humana (2006, p. 3).

Com seu “olhar perscrutador, benevolente e cúmplice”, o narrador de “A Benfazeja” desenvolve junto à comunidade e também junto aos leitores intérpretes do conto uma atividade profundamente formativa; transforma-se em um educador crítico; mesmo não fazendo parte da instituição escola, tenta abrir os olhos e, sobretudo, os corações dos moradores, através do diálogo, do debate, da persuasão; manifesta em suas atitudes educacionais a violência enquanto meio, a violência divina no ato de ensinar. É um educador que não desiste nunca; ele elabora um tipo de práxis formativa através de sua intervenção teórica e questionadora; e, mesmo não obtendo resultados imediatos, mesmo não tendo conseguido convencer os moradores de seus desatinos, alimenta um olhar de esperança em relação ao amanhã. E, no último parágrafo do conto, faz um expressivo apelo aos moradores do lugarejo, uma quase intimação:

E nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem a seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses olhos terrorosos, e não souberam impedir, nem compreender, nem

agraciar. De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando: — se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na hora de sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, entanto (ROSA, 2005, p. 170)

A violência divina na formação dos educandos

Termino esta intervenção retomando alguns eixos estético-filosóficos sobre violência e educação a partir dos pensadores que nos ajudaram a refletir sobre essa realidade social e política.

Walter Benjamin nos chama a atenção para o *tour de force* do trabalho do educador, que conduz os educandos, pelo poder de sua palavra e de sua experiência, a irem além da mera sobrevivência, a se transformarem em seres pensantes e ativos no confronto com um contexto social marcado por tragédias e catástrofes, com ressonâncias intensas no interior da escola. Trata-se da violência divina ou revolucionária que brota *de profundis* dos docentes e atinge com intensidade os educandos em sua luta para minorar os sofrimentos

Theodor Adorno, ao mesmo tempo em que nos adverte sobre a vigência e a atualidade da barbárie, nos apresenta indicações educativas e estéticas de como enfrentá-la: “O único poder efetivo contra o princípio de Auschwitz seria a autonomia, para usar a expressão kantiana; o poder para a reflexão, a autodeterminação, a não participação”, (1995, p.125). E, no ensaio “A Arte é alegre?”, insistirá:

A afirmativa de que após Auschwitz não é mais possível escrever poesia, não deve ser cegamente interpretada, mas com certeza depois que Auschwitz se fez possível e que permanece possível no futuro previsível, a alegria despreocupada na arte não é mais concebível. (ADORNO, 2001, p. 16)

Guimarães Rosa, por sua vez, através de o narrador de “A Benfazeja”, nos apresenta uma forma didática e persuasiva de como lidar com a violência que se manifesta nos alunos sob nossa

responsabilidade em salas de aula. Um olhar “perscrutador, benevolente, cúmplice e esperançoso” sobre cada um deles pode nos apontar indícios reveladores e intervenções frutíferas.

Desse modo, vê-se que a estética tem muito a contribuir com o campo da conduta ética e da moral, uma vez que, como vimos acima, o exemplo da Benfazeja traz uma situação de afronta à ordem legal porque está vinculado a uma outra lógica, mais preocupado com a formação da comunidade e menos com a sua funcionalidade sistêmica. O conceito de violência divina se aproxima nesse sentido do conceito de práxis aristotélico, ou seja, enquanto a violência do sistema tem sempre um fim fora da ação, ele se contenta com a realização das suas finalidades no interior do próprio ato em si. Portanto, é pura potência, na medida em que considera os saberes pedagógicos como um campo autônomo do conhecimento que, como tal, opera movimentos próprios de validação e de refutação de posições que pretendem justificar-se como conhecimento. Dessa forma a violência divina é puro meio, porque tem em vista não uma educação que prepare para o mercado de trabalho, o que implicaria em submetê-la à heteronomia da ação, mas, pelo contrário, sendo pura potência requer a formação de autonomias plenas, cidadanias ativas e críticas. Nada mais interessante para pensar aqui, em segunda instância, o próprio pensamento que guia as ações, opondo assim resistência à violência da racionalidade meios e fins, já instaurada no cotidiano sob o manto da ordem legal instituída.

E de frente à situação de violência que o sistema capitalista e o atual quadro político nacional nos impõem, contraponho uma reflexão da jornalista gaúcha Eliane Brum, em recente texto “Cotidiano de exceção. Como lutar pela democracia aprendendo sobre a tirania”:

Resistir (...) é também deixar de reagir por reflexo – e passar a reagir a partir da reflexão. Quando tudo parece caótico, quando tudo fica meio misturado e parecido, é preciso olhar para os fatos. Olhar para os fatos com toda a atenção. São eles que nos apontam onde estão as

verdades e nos ajudam a enxergar onde está a manipulação, assim como a falsificação. O pensamento é ainda a melhor forma de resistência. (BRUM, 2017)

Referências

- ADORNO, T. W. Tabus a respeito do Magistério. Trad. Wolfgang Leo Maar. In: ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 97-118.
- ADORNO, T. W. Educação após Auschwitz. Trad. Wolfgang Leo Maar. In: ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 129-138.
- ADORNO, T. W. A Educação contra a Barbárie. Trad. Wolfgang Leo Maar. In: ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 155-168.
- ADORNO, T. W. A Arte é alegre? Trad. Newton Ramos de Oliveira. In: PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio A. Soares (Orgs.). **Teoria Crítica, Estética e Educação**. Piracicaba: Editora UNIMEP/Campinas: Editora Autores Associados/FAPESP, 2001, p. 11-18.
- ADORNO, T. W. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar 2009.
- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2011.
- ADORNO, T. W. **Estética** (1958/59). Trad. Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.
- BENJAMIN, W. Para a Crítica da Violência. Trad. Ernani Chaves. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre Mito e Linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013 (2ª. Edição), p. 121-156.
- BRUM, E. Cotidiano de exceção. Como lutar pela democracia aprendendo sobre a tirania. Jornal on-line **El país**, 29 de maio de 2017. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/29/opinion/1496068623_644264.html

BUTLER, J. **Caminhos Divergentes**: Judaicidade e crítica do sionismo. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2017

CÉZAR, A. C. A presença do trágico em *A Benfazeja*, de João Guimarães Rosa. **Contexto**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Espírito Santo. N. 10 (2003), p. 77-82.

PUCCI, B; AQUINO, L. C. Andrade de; ROMEIRO, A. E. A Obra de Arte como Práxis. **Artefilosofia**. Ouro Preto: UFOP, n. 19 (2015), p. 156-171.

ROSA, J. G. *A Benfazeja*. In: **Primeiras Estórias**. ROSA, J. G. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 161-170.

SANTOS, I. C. dos. O narrador persuasivo: um olhar benfazejo. **Revista Garrafa**. Faculdade de Letras – UFRJ, Vol. I, N. 11, 2006. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa11/v1/iolandacristina.html>>. Acesso em 13 jun. 2015.

XIV

O *non-sens* e a mútua dependência das personagens de Beckett em *Fim de Partida*, 2012 ¹

O fim está no começo e, no
entanto, continua-se
(Hamm)

Considerações iniciais

Para quem nunca leu Samuel Beckett (1906-1989) e toma ao acaso sua peça teatral, *Fim de Partida*, sem conhecer o contexto histórico e as intencionalidades do autor, terá a impressão de que está diante de algo que foge ao que se considera normalidade psíquica. Ainda assim, se tomado de curiosidade, insistir na leitura, mas de modo superficial, observará que faltam pedaços no texto, que se trata de uma união desarmônica de fragmentos do roteiro e até mesmo concluirá, de modo precipitado, pela falta de nexos racionais na condução do enredo; imaginará ter à frente personagens caricaturais, predispostos a impactar pela surpresa; e concluirá pela falta de sentido da obra. Porém uma leitura mais atenta e contextualizada transmutará consideravelmente a primeira impressão e o surpreenderá de modo favorável pelo roteiro estrategicamente lógico e formalmente bem construído, em seus mínimos detalhes, expressos de modo criptografado nas entrelinhas dos diálogos. E aí, poderá dizer, como Adorno, que as peças de Beckett são absurdas não pela ausência de sentido – isso, apenas, seria irrelevante – mas porque põem o sentido em questão,

¹ Este ensaio foi elaborado em parceria com Gilberto B. Marcon, doutor em Educação pela UNIMEP e professor da UNIFAE, São João da Boa Vista, SP, e publicado pela Revista *Artefilosofia*, vol. 13, 2012, p. 132-146.

problematizam a racionalidade de seu tempo, de sua história e das próprias obras literárias ². E o sentido destas últimas é posto em questão não apenas pelo conteúdo, pela temática das obras, que instigam seus interlocutores, e sim, sobremaneira, pela forma rigorosamente construída, para dar conta das tensões do objeto e de seu tempo histórico. *Fim de Partida*, escrita em 1956, é, no dizer de Beckett, “um ensaio sobre o enigma de nossa condição desumana”.³

O cenário da peça é um abrigo austero, com duas janelas pequenas e altas, uma à direita, outra à esquerda, luz cinzenta e interior sem mobiliário; na frente, à direita, uma porta e, ao lado da porta, pendurado, um quadro voltado para a parede. No centro da cena está um senhor cego, imobilizado em uma cadeira de rodas, por nome Hamm, que é servido por um criado, coxo, chamado Clov. São os dois anti-heróis da novela: Hamm é o rei em torno do qual tudo gira, mas que, em sua impotência depende sempre do outro para realizar algo; Clov é o que obedece e que gostaria de acabar com Hamm ou ao menos abandoná-lo, mas não se anima a fazer nem uma coisa e nem outra. Na frente, à esquerda, estão dois latões de lixo encostados um ao outro, e em seus interiores, enfiadas, duas pessoas, aleijadas e senis, Nagg e Nell, respectivamente pai e mãe de Hamm; os dois velhos, mutilados, sobrevivem no limite do instinto de autoconservação e se confortam mutuamente.

A peça se desenrola em apenas um ato e, com um mínimo de palavras e gestos, visa criar a plenitude de seres humanos em degenerescência. Beckett opta por uma poética da indigência, no dizer de Andrade⁴, pela supressão de tudo que, além do indevidamente direto, é excessivo, em busca de um texto mais concentrado. Dois monólogos no início e dois no final da obra, sempre o primeiro de Clov, o servidor e o último de Hamm, o que ordena; um encadeamento de diálogos entrecortados e, muitas

² ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 234.

³ BECKETT, *Fim de Partida*, 2002.

⁴ ANDRADE, *Samuel Beckett: o silêncio possível*, 2001, p. 94.

vezes, de mútua incompreensão – diálogos de surdos -, entre Hamm e Clov, entre Nagg e Nell, entre Hamm e Nagg e que não levam à ação alguma; uma necessidade compulsiva de contar histórias, casos, por parte de Nagg e de Hamm. O conteúdo se faz precário, como que inexistente, mas a forma da peça teatral, mesmo simples na exposição, se torna rigorosa e forte, agressiva e expressiva. Para a crítica especializada, *Fim de Partida* é uma comitragédia, que funciona às avessas do que seria uma tragicomédia: no lugar de um clima soturno, que se encaminha para uma resolução final, instaura-se uma capacidade de rir em meio à privação e ao sofrimento, mesmo sem a perspectiva de lenitivo no horizonte sombrio.⁵

As personagens de Beckett em *Fim de Partida* comportam-se de maneira tão primitiva e behaviorista em conformidade com as circunstâncias pós-catastróficas; e essa catástrofe as mutilou tanto que elas não podem reagir de outra maneira; são moscas em agonia, após terem sido mutiladas pelo mata-mosca.⁶

Este ensaio se propõe a investigar as personagens de Beckett, na tentativa de: construir um perfil de cada uma delas, entendendo-as como componentes ou subsistemas de um sistema geral que é a peça; avaliar no particular as manifestações do todo, desvendando-lhe o enigmático que se expressa nas palavras e nas reações de cada indivíduo. E nesta análise, pretende destacar duas características constitutivas das personagens: o *non-sens* de cada uma delas e, ao mesmo tempo, a mútua dependência como condição de uma fugidia sobrevivência; e para fazê-lo busca luzes no texto de Theodor Adorno, “Para entender *Fim de Partida*” (2006) e em dois escritos de Fábio de Souza Andrade sobre Beckett (2001 e 2002). Para Adorno, os arquétipos de Beckett são históricos pelo fato de que ele apresenta como coisas tipicamente humanas as deformações infligidas aos

⁵ ANDRADE, Matando o tempo: o impasse e a espera: Apresentação de *Fim de Partida*, de Beckett, 2002, p. 11.

⁶ ADORNO, *Tentativa de entender Fim de Partida*, 2006, p. 11.

homens pelos próprios homens, pela forma de organização da sociedade em que vivem (ADORNO, 2006, p.17).

Os anti-heróis Hamm e Clov

A relação de Hamm e Clov em *Fim de Partida* apresenta dois aspectos que se destacam:

[...] de um lado é uma relação de senhor e de servo, de opressor e oprimido; de outro lado, é uma relação de dependência mútua, fundada em amor e ódio e em diálogos sadomasoquistas. Hamm é o que apita, o que ordena; [...]. Clov é o que trabalha [...]. Clov, mesmo podendo e desejando se libertar, não consegue fazê-lo; e Hamm, mesmo se sentindo um inválido, alguém em tudo dependente, continua dando ordens. Um depende do outro para sobreviver num mundo em que são poucas as chances de sobrevivência.⁷

A relação de interdependência das duas personagens chaves, expressiva, num universo em que tudo tende a ser opaco e descolorido, observada por olhar mais detido parece ser mecanicista e utilitária:

Também os contornos de Hamm e Clov são os contornos de uma única linha; eles são privados de uma individuação nos moldes de uma mônada nitidamente autônoma. Eles não conseguem viver um sem o outro. O poder de Hamm sobre Clov parece ser baseado no fato de só ele saber como abrir o armário dos mantimentos, mais ou menos da maneira que só um dono de estabelecimento sabe a combinação de um cofre. Ele estaria disposto a revelar o segredo se Clov jurasse que o – ou “nos” – eliminaria” (ADORNO, 2006, p. 30)

A personagem Clov não apenas obedece; ela se predispõe de tal maneira que sua atividade principal consiste em receber ordens e executá-las: “Vou para a minha cozinha [...] esperar que ele apite. (Pausa) [...]. Vou me encostar na mesa e olhar a parede, esperando

⁷ PUCCI, *Estética e Alteridade*: Beckett, Adorno e a contemporaneidade, 2006, p. 10.

que ele apite” (Beckett, 2002, p. 38-39). Clov, passivo e submisso, é de fato o que estabelece a atividade e o movimento, enquanto Hamm, ativo e aquele que submete o outro, é dependente no movimentar-se. Os aspectos físicos e psíquicos estão invertidos em ambas as personagens, criando uma impotência ativa, e uma potência passiva. Ressalte-se ainda que a ‘potência do movimento’ em Clov é “andar vacilante e emperrado”; até mesmo a potência física é mutilada. Hamm detém o código da combinação da despensa e também o passado de Clov: “Lembra de quando chegou aqui? [...]. Lembra de seu pai?” (Beckett, 2002, p.88). E se utiliza disso como uma moeda de troca emocional: “Fui eu quem foi um pai para você [...]. Minha casa o seu lar [...]. Sem mim (*aponta para si*), sem pai [...] sem *home*” (*ibidem*, p. 89). Perpassa pela peça toda a suspeita de Clov não ser apenas o criado, mas filho (pelo menos adotivo) de Hamm. Entre as páginas 73 e 79 da peça, há um diálogo entre Hamm e Clov, em que o primeiro, cego, quer que o outro enxergue para ele a natureza: a terra, as ondas, o mar, o farol, as gaivotas, o sol; enquanto Clov, o outro, niilista, lhe nega a natureza, reduzindo tudo a uma única cor: CINZA! CIIINZA! (*ibidem*, p. 79).

Em um dos momentos críticos do drama, em que Clov ameaça deixá-lo, Hamm responde: “Meu cão está pronto?” (*ibidem*, p. 90). Parece haver nesta expressão, nesse momento, algo simbólico, como se o ‘cão de pelúcia’ fosse uma espécie de substituto de Clov. Há sim uma relação afetiva entre ambos, ainda que mal resolvida, mas baseada num ‘confronto silencioso’ de personalidades dispares, despojadas de afinidade; mais ainda, a forma como Hamm se refere ao animal é explicitamente possessiva; além de que, o animalzinho de pelúcia, ainda em confecção, tem apenas três pernas, é manco como Clov; este ao entregá-lo a Hamm o faz acompanhar da seguinte frase: “Aqui estão os seus cães” (*Ibidem*, p.91), como se referisse aos dois objetos de posses. Clov consegue constatar o seu papel, mas não consegue modificar-se em sua irreversível obediência canina: “Faça isso, faça aquilo, e eu faço. Nunca me nego. Por quê?” (*ibidem*, p.95), pergunta ele. A resposta surge, em parte, páginas à frente quando se revela que Clov foi educado por Hamm. Diz ele: “Uso as palavras

que você me ensinou. Se não querem dizer mais nada, me ensine outras. Ou deixe que eu me cale" (*Ibidem*, p. 97). É evidente o tom de subserviência de Clov. Ao mesmo tempo, Hamm, mesmo cego, espera sempre um olhar pedinte do "cão" Clov: "Você não vai poder me deixar" (*Ibidem*, p. 101); e, como "pai" espera uma última consideração do "filho": "Mas a mim, você enterrará" (*Ibidem*, p. 87).

A atitude de Hamm para com Clov em alguns momentos se mostra afetuosa. Assim quando recorda bons momentos vividos entre os dois:

Você se lembra, no começo, quando você me levava para dar uma volta? Segurava a cadeira bem no alto. A cada passo quase me derrubava! (*Com voz trêmula*). Ah, nós nos divertimos muito, os dois, nos divertimos muito! (*Melancólico*) Depois virou hábito (BECKETT, 2002, p. 120-121).

Hamm, ao contrário de Clov que aprecia a rotina, gosta do movimento, justamente daquilo de que foi privado. O afeto de Hamm por Clov apresenta seu ápice, quando, enternecido, lhe pede um beijo, "paternal", que lhe é negado: "Me dê um beijo. (*Pausa*) Não quer me beijar? [...]. Na testa [...]. (*estendendo a mão*) Me dê sua mão pelo menos. (*Pausa*). Não vai me dar sua mão?". Clov responde: "Não [...] Não quero beijar lugar nenhum [...] Não quero tocar em você" (*Ibidem*, p. 126-127); então, vencido, Hamm pede o substitutivo de Clov: "Me dê meu cão. (*Clov procura o cão*) Não, deixa para lá"; e, como que falando em código cifrado, Clov pergunta: "Não quer o cão?" E ante a negativa, responde: "Vou deixá-lo", como se o cão rejeitado fosse ele próprio; desta vez Hamm, cabeça baixa, distraidamente, responde positivamente: "Isso" (*Ibidem*, p. 128); enfim, parece que o vínculo foi quebrado por ele.

Em outros momentos a atitude de Hamm para com Clov se expressa em sentido inverso, com desprezo, desdém e até desumanidade. Assim na cena em que Hamm ordena a Clov que o coloque no centro da sala e são realizados diversos movimentos para

que a cadeira fique postada bem no centro, Hamm atropela o criado com a expressão grosseira: “Não fique aí parado (*atrás da cadeira*), você me dá arrepios” (*Ibidem*, p. 73). Essa mesma resposta é dada a Clov, quando este, questionado por Hamm sobre a situação da natureza, responde que o universo todo está cinza, preto claro. Hamm esbraveja: “Que exagero! (*Pausa*). Não fique aí parado, você me dá arrepios” (*Ibidem*, p. 80). Na cena em que Hamm pergunta como é que ele vai ficar sabendo a situação de Clov se, da cozinha, não responder a seu apito, se partiu ou morreu, e Clov responde que mais cedo ou mais tarde vai feder, e então, se perceberá; Hamm detona: “Você já fede. A casa toda já fede a cadáver”. O paciente Clov responde: “O universo todo” (*Ibidem*, p. 100). Hamm depende de Clov porque somente este consegue ainda fazer aquilo que mantém ambos vivos. Mas, como um patriarca furiosamente impotente, Hamm entronizou-se no ‘espaço interior sem móveis’, como um criador no centro da criação, como um tirano nos seus últimos dias. Lá, ele repete com imaginação diminuta o que o homem queria ter sido uma vez (Cf. ADORNO, 2006, p. 33).

O interessante é que ao se comparar a decisão de rompimento em torno da qual se estrutura o texto, ela se mostra mais enfática em Hamm, debilitado e impotente, do que em Clov, ainda senhor da capacidade de locomoção e visão; em dado momento Hamm assume o tom provocador e libera Clov do suposto entrave utilitário que os liga: “Só tem que acabar conosco. (*Pausa*) Dou a combinação da despensa, se jurar que acabará comigo”. Clov, cumpridor exímio de suas funções, mas indeciso em desenvolver decisões emancipatórias, cede mais uma vez: “Não poderia acabar com você” (BECKETT, 2002, p. 88). Neste sentido, ao se tratar da questão de sua retirada, Hamm lhe pergunta: “Porque você continua comigo?” Ele responde com outra pergunta: “Porque você não me mandou embora?” (*Ibidem*, p. 43), e neste momento parece se consolidar um pacto de sobrevivência: Hamm não tem mais ninguém, Clov não tem outro lugar; impõe-se a tolerância mútua, o suportar-se um ao outro. Hamm se sente satisfeito por ter feito Clov sofrer, enquanto este revela que já não gosta mais de Hamm.

A situação ganha tensão quando Hamm, por fim expressa: “Acabou, Clov, acabamos. Não preciso mais de você”. Um ato de audácia para quem é completamente dependente! Clov responde: “Que bom! Vai em direção à porta”. Mas não parte (*Ibidem*, p. 143).

Nagg e Nell: os enterrados vivos

A relação entre Nagg e Nell, respectivamente pai e mãe de Hamm, se caracteriza por diversas facetas comportamentais que contribuem realmente para o desenvolvimento da tragicômica peça de Beckett. A primeira que nos chama a atenção é o local de moradia do casal: em latões de lixo, separados, um ao lado de outro: “Na frente à esquerda, cobertos por um lençol velho, dois latões encostados um ao outro” (BECKETT, 2002, p. 37). Nagg é o primeiro a despertar no entremeio do diálogo entre Hamm e Clov. Tem a cabeça coberta por um barrete e o rosto muito branco; e logo pede o de-comer: “Minha papa! Minha papa!” (*Ibidem*, p. 48). Recebe um biscoito de água e sal, pois a papa acabou. Em seguida é despejado de volta ao fundo do latão de lixo por ordem de Hamm. Tempos depois, ainda no pingue-pongue verbal entre Hamm e Clov, Nagg reergue a cabeça fora do latão, ouve um pouco a conversa, com o biscoito na mão, bate forte na tampa do outro latão e acorda Nell que, de toca de renda e rosto muito branco, põe a cabeça prá fora e, sedutora, logo pergunta: “Que foi, meu velho? (Pausa) Hora do amor?” (*Ibidem*, p. 56).

Adorno analisou com pertinência a ida dos velhos para os latões de lixo no contexto de uma sociedade bárbara que marginaliza todos os que deixam de ser produtivos: “De acordo com o paradigma do trabalho socialmente útil, os velhos, que não o exercem mais, seriam supérfluos e passíveis mesmo de serem jogados no lixo”. (ADORNO, 2006, p. 28). O pensador frankfurtiano caracteriza a peça como “a verdadeira gerontologia”. Continua ele: “Fim de Partida prepara os envolvidos para uma situação, em que todos, ao levantarem a tampa da lata de lixo mais próxima, esperam encontrar lá dentro os próprios pais” (*Ibidem*, p.

28). Mas não é apenas a sociedade da mais valia que marginaliza os velhos, depositando-os em latões de lixos e alimentando-os com as migalhas do capital. As sociedades familiares, sem condições de cuidar de seus velhos, pois precisam de tempo para produzir e consumir, também os depositam em asilos ou casas de repouso, onde em contatos com outros velhos, longe dos laços familiares, caminham aceleradamente para o final trágicômico de suas partidas. A ironia de Adorno é terrível: “Fim de Partida é a verdadeira gerontologia”.⁸

Outro aspecto que nos chama a atenção é o tema de amor entre o casal de velhos. De um lado, a relação marido-mulher é tratada de maneira grotesca pelas infrutíferas tentativas dos já envelhecidos Nagg e Nell, dormindo em abrigos separados, tentarem se beijar, entrecortadas pelas lembranças sentimentais de Nell e pelas manifestações visíveis de decrepitude fisiológica de Nagg, tais como, o dente caindo, coceiras em regiões impróprias, vista enfraquecida (Cf. ANDRADE, 2001, p. 95, nota 16). Eis o diálogo entre os dois:

Que foi meu velho? (*Pausa*) Hora do amor? Nagg: Você estava dormindo? Nell: Ah não! Nagg: Um beijo! Nell: Não dá. Nagg: Vamos tentar. (*As cabeças tentam com esforço aproximar-se, não chegam a se tocar, separam-se*). Nell: Por que esta comédia todos os dias? (*Pausa*) Nagg: Meu dente caiu. Nell: Quando isso? Nagg: Ontem ainda não tinha caído. Nell: (*elegíaca*) Ah ontem! (BECKETT, 2002, p. 56-57).

De outro lado, há muito carinho e compreensão entre os dois. Auxiliam-se mutuamente na desgraça do dia-a-dia. Além de envelhecidos e moradores de lugares indesejados, os dois são cotos; perderam as pernas em um acidente de bicicleta. Lembram-se do passado e riem da desgraça própria. “Até a lembrança de seu acidente determinado se torna, entretanto, invejável diante da

⁸ Gerontologia = estudo dos fenômenos fisiológicos, psicológicos e sociais relacionados ao envelhecimento do ser humano. In HOUAISS, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001, p. 1448.

indeterminação da miséria universal” (ADORNO, 2006, p. 27). Nagg, não obstante sua rudeza e simplicidade, quer o tempo todo consolar e alegrar Nell; conta-lhe a história do alfaiate que sempre lhe arranca sorrisos e lhe traz boas lembranças, como as de quando ficaram noivos, de quando estiveram no lago de Como, fazendo Nell se sentir leve e soltar a sua imaginação: “Era porque me sentia feliz”, dizia ela: “E a água transparente. Tão clara, tão limpa” (BECKETT, 2002, p. 66).

É uma relação permeada pelo afeto, embora os perfis sejam diferenciados e até complementares. Em Nagg prevalece o momento atual, a sobrevivência: é ele sempre que pede a comida e a divide com sua companheira. Nell é mais sensível em relação ao passado; se deixa levar pelas lembranças; pelos momentos felizes vividos então. Nagg é permanentemente crítico em relação a seu filho que trata mal os pais; Nell, por sua vez, repreende Nagg quando este ri ironicamente de Hamm, que dizia “Há uma goteira na minha cabeça”. (*Pausa*) Um coração, um coração na cabeça”. Problematiza a atitude de Nagg: “Não se ri dessas coisas, Nagg. Por que você sempre tem que rir?” (*Ibidem*, p. 62). Foi para Nell, como expressão de sua sensatez estóica, que Beckett reservou uma das frases mais primorosa do texto: “Nada é mais engraçado que a infelicidade, com certeza. [...] Sim, sim, é a coisa mais cômica do mundo” (*Ibidem*, p. 62). E depois Nell desaparece de cena. Somente quase ao final da peça é que sua morte é constatada por Hamm, através de Clov. Mas Nagg já tinha sentido a perda da companheira: estava chorado, definitivamente sozinho, no fundo do latão (*Ibidem*, p. 120).

Hamm versus Nagg: relações em alta tensão

A relação entre Hamm e Nagg, filho e pai, se processa em clima de alta tensão. Há um sentimento de ódio recíproco e permanente que perpassa a peça em diversas cenas, que nos apresentam elementos explícitos para entender as personalidades da dupla. Competição? Autoritarismo? Covardia? Vingança?

Sadomasoquismo? Talvez todos esses elementos entram em ação para caracterizar os dois perfis em estudo. Vamos examinar algumas cenas de tensões. Uma primeira, do pai para com o filho, acontece quando Nagg, ao despertar, talvez pelo barulho da conversa entre Hamm e Clov, qual criança choramingando, interrompe o diálogo, para exigir sua alimentação: “Minha papa!”. A saudação matinal de Hamm para seu pai é expressivamente ‘carinhosa’: “Maldito progenitor!”. E, posta a insistência do pai em solicitar a papa, Hamm retruca: “Não há mais velhos como antigamente! Empanturrar-se, empanturrar-se, não pensam em outra coisa”. E ordena a Clov que lhe dê a papa; mas não há mais papa em casa. É-lhe dado um biscoito duro, de água e sal, acompanhado da ambígua expressão: “Maldito fornicador! Como vão seus cotos?”. O velho não deixa por menos: “Esqueça meus cotos” e reclama da bolacha de água e sal, que é dura e, ele, quase sem dentes, não consegue mastigá-la. A reação intempestiva de Hamm é ordenar a Clov que empurre Nagg para o fundo do latão e “Tampa nele!” (BECKETT, 2002, p. 48-50). Hamm não nega alimentação e nem moradia a seu velho pai, indefeso, como antigamente o pai não negava alimentação e moradia à sua criança recém nascida. Contudo os sentimentos que acompanham os atos estão carregados de rancor, competição e hostilidade.

Uma segunda cena de tensão entre filho e pai se dá por ocasião da conversa animada entre Nagg e Nell, após esta ter sido despertada pelo esposo, que a atualiza sobre os acontecimentos do dia. Conversam sobre o fato de terem trocado a palha pela areia da praia e de não terem mudado a areia dos latões. Nagg reage: “A gente tem que reclamar”. Nagg oferece um pedaço do biscoito a Nell, que não aceita. E o velho casal é interrompido bruscamente pelo dono da casa: “Chega, chega, vocês não me deixam dormir. (Pausa) Falem mais baixo”. E Hamm, como que delirando, continua seus devaneios: “Se eu dormisse talvez fizesse amor. Fugiria para a floresta. Meus olhos veriam ... o céu, a terra. [...]. Há uma goteira na minha cabeça. (Pausa) Um coração, um coração na cabeça”. Nagg, ironiza as expressões esquisitas do filho, rindo abafado: “Ouvii só?

Um coração na cabeça, dele!” (*Ibidem*, 62). E continua seu papo com Nell, recordam-se felizes do lago de Como, do noivado e conta-lhe a história do alfaiate, riem e novamente são interrompidos pelo exasperado Hamm:

Chega! [...]. Vocês não acabaram? Não vão acabar nunca? (*Subitamente furioso*) Isso não vai acabar nunca! (*Nagg se enfia no latão, fecha a tampa. Nell não se move*). Mas do que eles falam? De que se pode falar ainda? (*Fora de si*) Meu reino por um lixeiro. (*Apita. Entra Clovis*). Leve daqui esses restos! Atire-os no mar! (BECKETT, 2002, p. 56-68).

De um lado, o riso irônico, ferino, mesmo que disfarçado, de quem é dominado e se consola rindo das loucuras do outro. Ao mesmo tempo, a fúria dos que tem o poder e não são prontamente obedecidos. Hamm “jogou pesado” demais, não só contra seu odiado pai, mas também contra sua amada mãe: “Atire esses restos no mar!”.

Uma terceira cena de tensão entre filho e pai, talvez a que revela os recalques, os primórdios das relações antes de ódio que de amor entre eles, se dá quando Hamm quer narrar/continuar a construção de sua enigmática história e precisa de alguém para ouvi-la. Clov não aceita, desta feita, ser o ouvinte e o filho negocia com seu pai, que estava dormindo, o preço da narração. Hamm oferece-lhe um bombom; Nagg quer um caramelo. O contrato é firmado entre os dois, tendo como garantia o juramento sobre a honra de Hamm e os risos irônicos de ambos: um caramelo, mas só depois de ouvir a história! Mas antes de iniciá-la, Hamm se dirige abrupta e ofensivamente a seu pai: “Nojentos! Por que você me fez?”. Nagg: “Eu não podia saber”. Hamm: “O quê? Não podia saber o quê?”. Nagg: “Que daria em você”. Hamm não se irrita com a verdade nua e crua expressa por Nagg. Parece que dar cotoveladas constituiu o cotidiano dos dois. E Hamm narra sua longa história (3 laudas) sob a tensão e os sorrisos zombeteiros, abafados, de Nagg. E ao final da história, quando o contrato não é cumprido porque não tem mais caramelo, “o clima esquenta de vez” e Nagg assume a palavra, como pai que era, e revela terríveis confidências:

Quando era um menininho e tinha medo no meio da noite, quem você chamava? Sua mãe? Não. Eu. Deixávamos você berrar. Até trancávamos a porta para poder dormir. *(Pausa)* Eu estava dormindo feliz como um rei e você me acordava para escutá-lo. Não era indispensável, não precisava de verdade que eu escutasse. Além disso, eu não o escutei mesmo. *(Pausa)* Espero que chegue o dia em que realmente precise que eu escute você, e precise ouvir minha voz, qualquer voz. *(Pausa)* Sim, espero viver até lá, para ouvir você me chamando, como quando era um menino, com medo, no meio da noite, e eu era a sua única salvação. [...]. *(Pausa. Nagg entra em seu latão, fecha a tampa sobre si. Pausa)*" (BECKETT, 2002, p. 103-111).

Pronto, agora Nagg poderia morrer em paz! Tinha conseguido reafirmar seu poder pátrio sobre o filho, tinha se vingado dos tratamentos indevidos recebidos como idoso, e, não só, predisse maldições ao aparentemente poderoso Hamm. As declarações proferidas não mostram um Nagg arrependido e sim vingador e, mais do que isto, escancara outra faceta sua, a de querer enfrentar Hamm como uma criança impotente, e ele adulto, algo que lhe poderia denotar covardia. A cena por outro lado expõe um Hamm, inicialmente sensível, sendo demolido pela insensibilidade do pai, a princípio utilitário, que cumpre sua obrigação, o seu dever de ouvir, mesmo que a contragosto, mas que realmente não o ouve nunca. Até zomba dele. No mais, Ham e Nagg se assemelham não só nas atitudes de vendeta, de sadomasoquismo, de mais ódio que amor, mas também como compulsivos contadores de histórias, e casos, procurando sempre alguém para poder escutá-los. Contar histórias, casos, é, de certo modo, uma forma de auto-afirmar ou de denotar poder; é uma forma de agir no outro, com o outro. As narrativas são para Nagg recordações de tempos difíceis ou felizes da vida que já se foram e que trazem um pouco de humor no meio da desgraça irremediável em que vivem. Nell é a ouvinte disponível de Nagg, aquela que escuta, com paciência, alegria e fantasia, os casos e as lembranças "repeçadas". A história sobre o alfaiate trazida por Nagg é uma crítica sutil e contundente à condição desumana do mundo vigente: quando o cliente questiona o alfaiate de que Deus

demorou apenas seis dias para criar o mundo e ele três meses para confeccionar uma calça e o alfaiate, escandalizado, responde: “Mas Milord, Milord, olhe ... (*gesto de desprezo, com repugnância*) ... o mundo ... (*pausa*) ... e olhe ... (*gesto carinhoso, com orgulho*) ... minhas CALÇAS!” (BECKETT, 2002, p. 67).

As narrativas para Hamm são um meio de “matar o tempo”, de reviver possibilidades recalçadas, “um repisar de mágoas acumuladas”, um caçoar dos que ainda apresentam alguma ilusão de felicidade e uma tentativa de levá-los a enxergar a desolação geral da vida (ANDRADE, 2001, p. 109). Elas apontam para o passado e não trazem nenhum consolo para o presente, que caminha para o fim; antes, geram tensões, revelações, ensinamentos, como foi a história de Hamm que teve Nagg como ouvinte. Ou a enigmática história em construção, que Hamm contava a Clov, do homem que pedia pão para si e apoio para encontrar seu filho distante e trazê-lo para morar com Hamm; história essa que é ampliada, modificada nos diálogos posteriores entre o senhor que conta e o servo que escuta e, às vezes, pergunta; história essa que, talvez, seja a história do próprio Clov. Ou ainda a história sobre o louco que pintava e de quem Hamm gostava muito:

Conheci um louco que pensava que o fim do mundo tinha chegado. Ele pintava. Eu gostava muito dele. Ia vê-lo no hospício. Eu o tomava pela mão e o arrastava até a janela. Olhe! Ali! O trigo começa a brotar! E ali! Olhe! As velas dos pesqueiros! Como é bonito! (*Pausa*) Ele me fazia soltar sua mão, bruscamente, e voltava para o seu canto. Apavorado. Tinha visto apenas cinzas (BECKETT, 2002, p. 97).

O pintor que era louco, mas não era cego, via cinzas onde Hamm, o futuro cego, só via coisas belas. Talvez a loucura o levasse a ver além das aparências; talvez o olhar de artista lhe mostrasse coisas terríveis que o olhar comum e consumista não poderia detectar

As aventuras do controverso Hamm

Ao longo da leitura do texto é possível ir trançando o perfil de Hamm; não se trata de uma tarefa singela; Beckett o mostra de modo encoberto, ele tem que ser desvendado; não é passível de um primeiro olhar ou de julgamento superficial. Mas para dar andamento à tarefa é preciso partir do mais aparente. Seu notório egocentrismo, criativamente desenhado por Beckett ao longo da peça, manifesta-se ostensivamente no modo obstinado de estar sempre postado no centro da cena, e, quando não está exatamente no centro, sente-se incomodado; seu narcisismo aflora insistentemente: “Estou bem no centro? [...] Mais ou menos! [...] Estou mais ou menos no centro? [...] Coloque-me bem no centro! Bem no centro!” (BECKETT, 2002, p. 70-71). Mesmo em sua toda impotência, se mostra autoritário e ameaça vinganças, promete punições quando não lhe atendem as vontades: “Não vou lhe dar mais nada para comer. [...] Vou lhe dar apenas o suficiente para você não morrer de fome. Você vai ter fome o tempo todo” (*Ibidem* p. 43), diz ele a Clov. Vai além, é despótico, tem a atitude do sádico e cruel, é cínico, usando em abundância do tom irônico ao sarcástico, e, ainda que fisicamente débil, consegue ser bruto e rude suficiente para orgulhoso sentenciar: “Você polui o ar!” ou ainda: “Você se acha o tal, hein?” e mais a frente: “Você fede” (*Ibidem*, p. 39; 49; 100); aceita-lo é manter a autoestima em constante estado de abalo.

O Hamm de Beckett, que detém as chaves nas mãos e é ao mesmo tempo impotente, representa aquilo que não é mais, [...]. A mudança das situações da peça gera um dos papéis de Hamm; de maneira drástica, uma instrução lhe recomenda ocasionalmente falar “como um ser dotado de sensatez”; em sua narrativa minuciosa, ele faz pose de “narrador”. [...]. A falsidade de Hamm traz o falso à tona, que consiste no fato de dizer “eu”, atribuindo-se assim aquela substancialidade cujo contrário é o conteúdo daquilo que é resumido pelo eu. [...]. Mas daquilo que era o teor de verdade do sujeito, isto é, do pensamento, só se conserva o invólucro gestual. (ADORNO, 2006, p.29)

Assim apresenta-se impertinente Hamm, torturando Clov em infundos momentos e o masoquista alvo, visando o ajuste, tenta agradar, mesmo sabendo que, por mais que o faça, o resultado sempre será o mesmo: insatisfatório. Entretanto seu sadismo não é específico, ele o distribui generosamente aos outros membros da família. “Maldito progenitor!”; ou, dirigindo-se, furioso, ao pai e à mãe: “Leve daqui esses restos! Atire-os no mar!” (BECKETT, 2002, p. 48; 56-68).

Por outro lado, por detrás dessa personalidade rude, autoritária, oculta-se outra face mais humana, que se manifesta, mesmo que involuntariamente e até a contragosto, em momentos diferentes da peça. Talvez seja ele o mais atingido pela situação desumana em que vivem; talvez seja ele o que mais tem vontade de viver e por isso mesmo, o que se sente o mais impotente ante as necessidades que revelam estarem em sua interioridade; ele é o único que esboça, na prática, alguma manifestação de esperança, e, talvez por isto, consiga ainda sonhar: “Que sonhos! Aquelas florestas!”. Trata-se de um falso conformado, de fato inconformado: “Chega, está na hora disso acabar e mesmo assim eu ainda hesito em ter um...(boceja)...fim” (*Ibidem*, p.39), como que se utilizando do recurso do ‘desprezo’ como escudo, fingindo querer o que não quer, sendo vulnerável e querendo mostrar-se forte, dono da situação. Adorno observou com atenção a intensa vontade de viver do paralítico Hamm:

A ação da peça é, a princípio, composta como uma música, em cima de dois temas, como antigamente as fugas duplas. No primeiro tema, as coisas caminham para o fim, a negação schopenhaueriana, já invisível, da vontade de viver. Hamm dá o tom desse tema; as pessoas que não são mais pessoas se transformam em instrumentos de sua situação, como se tivessem tocando música de câmara. “Hamm que, em Fim de Partida está sentado na cadeira de rodas, cego e imóvel, é, entre todos os instrumentos bizarros de Beckett, aquele com o maior número de tons, com o som mais surpreendente” (ADORNO, 2006, p. 31).

Em instantâneos momentos do enredo brilha forte a Hamm a possibilidade de ainda se ter esperança: “Pensar que isso tudo poderá talvez não ter sido em vão!” (BECKETT, 2002, p. 81), ou ainda, não obstante o riso incrédulo de Clov: “Não estamos começando a ... a ... significar alguma coisa?” (*Ibidem*, p. 81). Hamm parece ir além de sua completa impotência física ao atestar espírito de aventura: “Mas, e atrás das montanhas? E se lá ainda estiver verde? Hein? (*Pausa*) Flora! Pomona! (*Pausa. Em êxtase*) Ceres! (*Pausa*) Talvez não precise ir muito longe” (*Ibidem*, p. 89-90).

Hamm mostra ter percepção estética, o belo está guardado em sua memória. Isto fica claro mais à frente, quando interrompe o diálogo de Nagg e Nell, seus pais, conforme acima já citado, e, ao reclamar que não o deixam dormir, esclarece:

Se eu dormisse talvez fizesse amor. Fugiria para a floresta. Meus olhos veriam ... o céu, a terra. Correria tanto que não me pegariam. (*Pausa*) Natureza! (*Pausa*) Há uma goteira na minha cabeça. (*Pausa*). Um coração, um coração na cabeça (*Ibidem*, p. 62).

É um momento de intensidade poética, a goteira seria a água que fertiliza? O coração na cabeça seria a imaginação que permite ter acessos a sentimentos negados pela cegueira da percepção dos sentidos?

A eminente possibilidade de Clov o deixar provoca uma mudança de atitude em Hamm; parece fazer com que ele aceite a sua realidade, e, então, o tom sarcástico perde a força que o compõe para se transformar em sentimento de amargura: inicia seu discurso com um: “Agora é minha vez” (BECKETT, 2002, p. 128), a frase costumeira de quem está disputando uma partida, a da vida. Predomina, a seguir, as vozes de um devaneio, de um delírio mental: “Estamos progredindo. (*Pausa*). A gente chora, chora, por nada, para não rir, e aos poucos vai se sentindo triste de verdade”. A oração surge como se a personagem efetivamente tivesse sido golpeada pela realidade, nocauteada pelos resquílios das ilusões. Segue a argumentação num tom reflexivo, como que fazendo um juízo crítico de suas atitudes: “Todos aqueles que eu poderia ter

ajudado (*Pausa*). Ajudar! (*Pausa*) Salvar. (*Pausa*) Salvar! (*Pausa*)". Modifica, a seguir, sua abordagem, emerge do imo de seu eu para avaliar os outros, os que interagiram com ele, inicialmente, como se quisesse justificar-se: "Apareciam por todos os lados (*Pausa*)"; e, então, não conseguindo um julgamento isento para os outros, reassume o papel de prescrever: "(*com violência*) Usem a cabeça, pensem bem, vocês estão no chão, não tem remédio (*Pausa*). Partam! Amem-se! Lambam-se uns aos outros! (*Pausa*)", numa original mistura de afeto e sarcasmo, onde o verbo 'lamber' tem um efeito cáustico, um tom de afeto animalesco, como a fêmea que lambe o filhote recém nascido.

O discurso acirra o tom, como que perdido entre a impotência e a cólera; agora, já não mais prescreve, julga e condena: "Quando não era pão, eram brioques. (*Pausa, com violência*) Sumam da minha frente, voltem às orgias! (*Pausa. Baixo*) Isso tudo! Isso tudo!". Depois da violência é tomado novamente pela autopiedade: "Nem mesmo um cão de verdade! (*Mais calmo*). O fim está no começo e, no entanto, continua-se. (*Pausa*) Talvez pudesse continuar minha história, dar um fim e começar outra. (*Pausa*)". E então, como se buscasse realimentar a esperança que ainda mantém dentro de si, mas desta vez temperada pelo senso de realidade, retruca:

Talvez pudesse me atirar ao chão. (*Com esforço, soergue-se na cadeira. Deixa-se cair*) Cravar as unhas nos vãos e me arrastar adiante, com a força dos pulsos. (*Pausa*) Será o fim então e me perguntarei por que chegou o fim, por qual ... (*hesita*) ... por que motivo demorou tanto. (BECKETT, 2002, p. 128).

É como se ele ao final quisesse se justificar por que teve alguma esperança. E, desta vez, mergulha-se a fundo perdido no sentimento de autocomiseração: "(*Pausa*) Lá estarei eu, no velho refúgio, sozinho, contra o silêncio e ... (*hesita*) a inércia". Eis aí um espírito de aventura impotente: "Se puder me calar, e ficar em paz, estará acabado, todo som, todo movimento." (*Pausa*). E bate de frente o momento do encontro efetivo com a dor: "Terei chamado

meu pai e terei chamado meu ... (*hesita*) ... meu filho. Até duas, três vezes, se não me ouvirem na primeira ou na segunda. (*Pausa*)". O desespero do fim inglório, perdido em meio aos comuns, a massa amorfa que esvazia a individualidade:

E depois? (*Pausa*) E depois? (*Pausa, Muito agitado*). Todo tipo de alucinação! Que estão me vigiando! Um rato! Passos! Olhos! Respiração contida e depois ... (*expira*) ... Depois falar, depressa, como a criança sozinha que se divide em muitas, duas, três, para ter companhia, conversar no escuro (BECKETT, 2002, p. 128-129).

A insegurança emocional e o medo, de que falava o pai, recalçados quando criança, irrompem as barreiras do inconsciente e voltam à tona com força, com intensidade. Segue-se a este momento, um novo diálogo com Clov e Hamm pede o seu habitual calmante, e tem por resposta que não há mais calmante. Não só, Clov é, desta vez, cruel com Hamm: "Você nunca mais vai ganhar calmante" (*Ibidem*, p. 131). Não há mais calmantes, não há mais ilusões; agora é o momento de a realidade ocupar os espaços, são os lances finais de uma partida, em que, ao que parece, não há vencedores, todos estão derrotados. Hamm se irrita com o movimento de Clov que canta uma música, manda parar; Clov se recusa e ele se reconhece incapaz de impedir. E então surge avante a sentença paradigmática que sintetiza a vida da personagem e sua grande dor: "Ausente, sempre. Tudo aconteceu sem mim. Não sei o que aconteceu" (*Ibidem*, p. 134). Ao invés do "Penso, logo existo", toma ciência de que outra lógica perversa, nihilista, orientou sua existência: "Penso, logo não sou nada, não vi nada". Dor intensa de quem quis ver e viver em plenitude, e se sentiu limitado ao extremo.

As interferências do indeciso Clov

Em seu primeiro monólogo, Clov descreve a si mesmo envolto em um completo estado de penúria, aliado a uma atitude conformista que tenta se satisfazer com suas parcas possibilidades, além de

mostrar inteira submissão ao aguardar pacientemente o chamado do 'apito' de Hamm, instrumento esse utilizado por militares, e também para chamar os cães; neste caso, não se trata de submissão pela força, mas psicológica, pela ameaça real de não ser alimentado. Sua vida é a morosa rotina cotidiana, da qual se sente como que impregnado; é nesse tom que responde à pergunta de seu senhor sobre "que horas são"? "A mesma de sempre" (BECKETT, 2002, p. 41).

Clov opera com um raciocínio mecanicista: "Hamm: Fora isso, tudo bem? Clov: Não me queixo. Hamm: Você se sente normal? Clov: (*irritado*) Eu disse que não me queixo" (*Ibidem*, p. 41-42). E, mais à frente, confirmando seu perfil de um homem pacato, submisso, explica-se: "Eu amo a ordem. É o meu sonho. Um mundo onde tudo tivesse silencioso e imóvel e cada coisa em seu lugar final, sob a poeira final" (*Ibidem*, p. 112). A interferência do mecanicismo da rotina fica evidente na hipótese e na conclusão do seguinte raciocínio: "Como doem minhas pernas, é incrível. Logo não poderei mais pensar." (*Ibidem*, p.101).

Mesmo quando ameaçado por Hamm, a resposta é sempre a lógica que expressa predestinação, causa e efeito, despojado normalmente de impulso emocional. A vontade de Clov parece completamente impotente para tomar uma decisão em prol de si, mesmo quando, de modo provocador, Hamm o enxota. Clov. "Vocês todos querem mesmo que eu os deixe?". Hamm devolve um "Naturalmente". Clov diz que vai deixá-los e Hamm então diz: "Você não pode nos deixar". Clov mostrando o seu alto grau de conformismo, responde: "Então não vou deixá-los" (*ibidem*, p. 87). Eis a força de vontade e de opinião do criado! Seja lá como for, Clov parece ser o mais adaptado à situação: vive a sua rotina, e ao cumpri-la parece encontrar nisto alguma satisfação, retribuindo cada ação realizada com um "Riso breve" (*Ibidem*, p.38). Há uma frase, repetida amiúde, que justifica o aparente ativismo de Clov: "Tenho o que fazer"; esta expressão parece minar aos poucos Hamm, em sua imobilidade. O interessante é que este ao questionar o que aquele faz, a resposta é: "Fico olhando para a parede"; ou seja, ainda que podendo fazer algo, nada faz fora do seu cotidiano,

apenas sofre: “Vejo minha luz morrendo” (*Ibidem*, p. 53), numa alusão à consciência de seu perceptível definhar-se.

Trata-se de um conformismo impregnado de alienação, despojado da capacidade de buscar forças para alimentar expectativas. As reações de Clov parecem demoradas e após ser vítima das idiossincrasias de Hamm, profere sua impotência: “Se pudesse matá-lo, morreria feliz” (*Ibidem*, p. 73). Hamm transforma-se em fonte de desprazer para Clov, mas fica evidente a sua dependência do outro, como que se tivesse vínculos afetivos com seu torturador; afinal a raiva e o ódio acabam por produzir ligações de afeto, mesmo que impregnadas de repúdio.

Mas Clov, o pau mandato, ordeiro e submisso, o *factótum*, também tem a sua hora e a sua vez. A peça já se encaminha para o fim, quando Clov se mostra cansado de sempre escutar as mesmas histórias de Hamm e reage negativamente a um novo convite. Seguem-se um diálogo mais agressivo e uma resposta atravessada de Clov. Hamm pede o cão e Clov o manda ficar quieto; é o momento de rebelião de Clov, mas Hamm insiste: “Me dê o cão!”. É como se convocasse Clov a obedecê-lo. Este, agressivo, bate-lhe violentamente na cabeça com o cão e grita: “Toma o cão!”. Em momento algum a agressão física esteve tão próxima. É o motivo suficiente para Hamm exclamar: “Ele me bateu!”. Neste momento ele é antes o ressentido, o chantagista emocional, do que o déspota autoritário.

E a ‘chantagem’ tem efeito, Clov responde como que se justificando pela atitude: “Você me deixa louco, fico louco!”. A loucura para um temperamento mecanicista é efetivamente um estado de completa negação de si; e, então, percebendo que tinha acuado novamente, Hamm retoma o tom agressivo e lança bravatas: “Se você tem que me bater, me acerte com o machado. (*Pausa*) Ou com o croque, isso me acerte com o croque. Não com o cão. Com o croque. Ou com o machado”. Ser atingido pelo croque, pela bengala, seria algo como que dignificante: o parálítico cego acertado pela própria bengala! É novamente o patético no seu limite, em que comédia e drama mesclam-se de modo obtuso. O fato é que o contra-ataque de Hamm surte efeito, e Clov pede

armistício implorando: “Vamos parar com este jogo!”. Mas Hamm, autoritário caprichoso, insiste: “Nunca! (*Pausa*) Me coloque no meu caixão”. E Clov responde em sua objetiva alienação: “Não há mais caixões”, restabelecendo a normalidade vigente: Hamm espezinhando Clov (Beckett, 2002, p. 137-138).

Surge, então, o momento que parece quebrar o ritual do psiquismo de Clov e ele acaba se revelando além de sua mecanicidade, no enfrentamento com Hamm. Trata-se do monólogo final: contém ele duas partes que se contrapõem e se complementam mutuamente; na primeira é o criado, “pau mandado”, que expressa verbalmente informações ou ordens recebidas de outros:

Me disseram. O amor é isso que você está vendo, isso mesmo, veja bem agora como...[...] como é fácil. Me disseram. A amizade é isso que você está vendo, nem mais, nem menos, não precisa continuar procurando. Me disseram. O lugar é aqui, pare, levante a cabeça e repare quanto esplendor. Quanta ordem! Me disseram. Vamos você não é um animal, pense sobre essas coisas e vai ver como tudo ficará claro. E simples! Me disseram. Quanta ciência se aplica, na cura desses feridos de morte (BECKETT, 2002, p. 145).

Até aí Clov informara o que lhe disseram e, mesmo o discurso assumindo uma conotação levemente negativa, irrita Hamm, pois este sente que o criado está começando a pensar, a tomar ciência das coisas e isso é-lhe perigoso. É preciso interrompê-lo para que ele não avance; é preciso tirar-lhe o verbo: “Chega!”, grita Hamm. Mas Clov continua e agora já não fala mais do que lhe disseram, e sim daquilo que ele mesmo diz, com sua própria boca e para si mesmo. É o seu discurso mais longo no transcorrer de todo o texto e também aquele que revela o *de profundis* de si mesmo:

Às vezes digo a mesmo. Clov, você precisa aprender a sofrer melhor, se quiser que parem de te punir, algum dia. Às vezes me digo, Clov você precisa melhorar, se quiser que te deixem partir, algum dia. Mas me sinto velho demais, longe demais, para criar novos hábitos. Bom

isso nunca acabará, nunca vou partir. (*Pausa*) E então, um dia, de repente, acaba, muda, não entendo nada, morre ou morro eu, também não entendo. (*Ibidem*, p. 145).

É um momento em que a sensatez mecanicista passa a ser surpreendentemente reflexiva, mostra um domínio da situação, maior do que era de se esperar, já não se mostra um escravo do cotidiano, mas alguém que se integrou a ele, que lidou com as próprias limitações. E prossegue projetando a situação em que viesse a ser ele o sobrevivente:

Pergunto às palavras que sobraram: sono, despertar, noite, amanhã. Elas não têm nada a dizer. Abro a porta da cela e vou. Estou tão curvado que só vejo meus pés, se abro os olhos, entre minhas pernas a terra está apagada, ainda que nunca a tenha visto acesa (*Pausa*). É assim mesmo. (*Pausa*). Quando eu cair chorarei de felicidade (*Ibidem*, p. 146).

Hamm luta pela esperança de mantê-lo vivo; a esperança para Clov é a morte. Contudo o servo, redimido, consciente de si e de suas possibilidades, vai ficar, vai continuar com Hamm. Será que ele, à semelhança do que escrevera Hegel, reeducará seu senhor? Será que Hamm continuará do mesmo jeito tentando sempre ser o mandatário? Se isto acontecer, encontrará um Clov diferente, amadurecido, reflexivo. O certo é que Clov fica e o jogo continua:

(*Hamm tenta deslocar a cadeira, apoiando-se com o croque. Neste meio tempo entra Clov. Panamá, paletó, sobretudo sob o braço, guarda-chuva, mala. Perto da porta, impassível, os olhos fixos em Hamm. Clov fica imóvel até o final. Hamm desiste*). Tudo bem (*Pausa*) Eu jogo (BECKETT, 2002, p. 147).

Considerações Finais

“Compreender a peça não pode significar outra coisa que não seja compreender sua incompreensibilidade, reconstruir concretamente o sentido daquilo que não tem sentido” (ADORNHO, 2006, p. 02). De um lado, o *non-sens* como manifestação consequente

da razão tornada instrumental e que clama pelo sentido daquilo que ela mesma aniquilou; de outro lado, a trama das personagens, privadas de individuação e de autonomia, que não conseguem, mesmo odiando-se reciprocamente, viver uma sem a outra.

Há, no diálogo entrecortado das personagens, expressões sublimes que enlevam o discurso em busca de sua transcendência: “Pode haver miséria mais sublime que a minha?”, diz Hamm logo após aparecer em cena. “Nunca ninguém pensou de modo tão tortuoso como nós”, filosofa Clov, tristonho. “Alguma vez você já teve algum momento de felicidade? perguntou-lhe Hamm. Não que eu saiba”, retrucou Clov. E, em seu vagaroso monólogo de despedida, Hamm reelabora a síntese de sua vida: “Momentos nulos, nulos, desde sempre, mas que são a conta, fazem a conta e fecham a história” (BECKETT, 2002, p. 39; 52; 120; 147).

“Uma vida feliz num mundo de horror é refutada como algo de infame pela mera existência desse mundo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 97). Talvez *Fim de Partida* não seja apenas um tratado de gerontologia; talvez *Fim de Partida* não seja apenas uma narrativa da condição desumana; talvez seja um evangelho contemporâneo escrito às avessas por um ateu, em que o desamor é denunciado, a necessidade do outro apregoada e a esperança de algo melhor descortinada; talvez o fato de Beckett insistir de maneira decidida no *non sens* das personagens tenha o sentido secreto de liberar de suas entranhas a utopia contida: “a utopia de uma humanidade que, não sendo mais desfigurada, não precisa mais desfigurar o que quer que seja” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 98).

Referências

ADORNO, T. W. **Tentativa de entender Fim de Partida**. Trad. de Bruno Pucci e Peter Klingenberg. Piracicaba: UNIMEP, 2006 (publicação interna).

- ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70, 2011.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ANDRADE, F. de S. **Samuel Beckett**: o silêncio possível. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2001.
- ANDRADE, F. de S. “Matando o tempo: o impasse e a espera”. In BECKETT, S. **Fim de Partida**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 07-31.
- BECKETT, S. **Fim de Partida**. Apresentação, tradução e notas de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- PUCCI, B. “Estética e Alteridade: Beckett, Adorno e a contemporaneidade”. In TREVISAN, A. L.; TOMAZETTI, E. M. (Orgs.). **Cultura e Alteridade**: confluências. Ijuí: Editora Unijuí, 2006, p. 79-100.

XV

As duas *Conversões de São Paulo* de Caravaggio: interpretações estéticas, 2021 ¹

Introdução

A proposta deste artigo é analisar esteticamente as duas obras de arte de Caravaggio sobre *A conversão de São Paulo* e discutir interpretativamente seus significados e conteúdos. As duas obras são transbordantes de vida, movimentando-se em uma espécie de “dança poética”, em desvelamento e ocultação de suas verdades, carregando profundas críticas à sociedade de ontem e de hoje, para aqueles que se entregam sem reservas às suas interioridades. Assim, no escopo desse objetivo, pretendemos analisar a dialeticidade estética entre as duas obras. Na trajetória de nossa exposição, identificamos que ambas não são inteiramente fiéis à fonte bíblica, acrescentam elementos “extras”, institucionalizados no imaginário social medieval e moderno. Nossa principal conjectura é que Caravaggio, possivelmente, se instrumentalizou da tradição cristã medieval, comum aos pintores da época, para dar dramaticidade e criticidade à cena da conversão de São Paulo. Para a efetivação de tal investigação nos valem de reflexões estético-filosóficas de Theodor Adorno, em seu Livro *Teoria Estética* (2011).

Buscar compreender integralmente as duas obras de Caravaggio sobre a *Conversão de São Paulo* seria uma pretensão insana, um simulacro estético que negaria a essência pulsante das mesmas; pois, certamente, trata-se de obras de arte que não se esgotam em fecundas

¹ Este ensaio foi escrito em parceria com José Ailton Carlos Lima, doutorando em Educação pela UNIMEP e está no prelo para ser publicado na *Revista Impulso*, da UNIMEP, em 2021.

significações no campo semântico de seu tempo e atuação; sempre estarão para além de sua própria produção. Confirmam o que dizia Theodor Adorno: “As obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua interpretação” (2011, p. 198). A obra de arte se autonomiza de seu criador. Ganha vida! Também, é preciso considerar a relevância das diversas interpretações e análises históricas dessas obras, versões contextualizadas sobre o episódio bíblico, que narra a experiência mística da conversão de Saulo. Este, julgando estar empreendendo uma “cruzada justa” em nome do Deus judaico, se valeu de documentos oficiais da cúria rabínica de Jerusalém para se dirigir a Damasco a fim de prender e julgar os supostos criminosos que maculavam o judaísmo clássico com a emergente seita do Nazareno, que propagava a fé num Cristo Ressurreto chamado Jesus.

Saulo já havia participado do julgamento e apedrejamento do diácono Estevão², o primeiro mártir dessa nova e ameaçadora religião. Era-lhe imperativo “higienizar” religiosamente os heréticos, que se espalhavam rapidamente pela Palestina do século I. Para cumprir esta militante missão, seriam necessárias agilidade, força e determinação na caminhada até Damasco. No entanto, os planos de Saulo se frustraram no caminho, quando luzes do céu o cegam, levando-o à sua dramática conversão ao cristianismo; o que, além da queda, subitamente, somos “capturados” pelo imaginário criativo dos antepassados, que nos faz acreditar em um suposto cavalo – o que não existe na narrativa bíblica – para tornar a cena da conversão ainda mais autêntica, como uma moldura que embeleza e destaca a obra de arte. Caravaggio não foi o único a usar dessa tradição iconográfica para dar vida à cena da conversão de Saulo; outros artistas do Medievo também dela se utilizaram. Justificamos a escolha das duas obras de Caravaggio por revelarem uma contribuição inestimável da tradição iconográfica, em termos de força e intensidade, à experiência bíblica da conversão de Saulo.

² Bíblia Sagrada, *Atos dos Apóstolos*, Art. 7. 58.

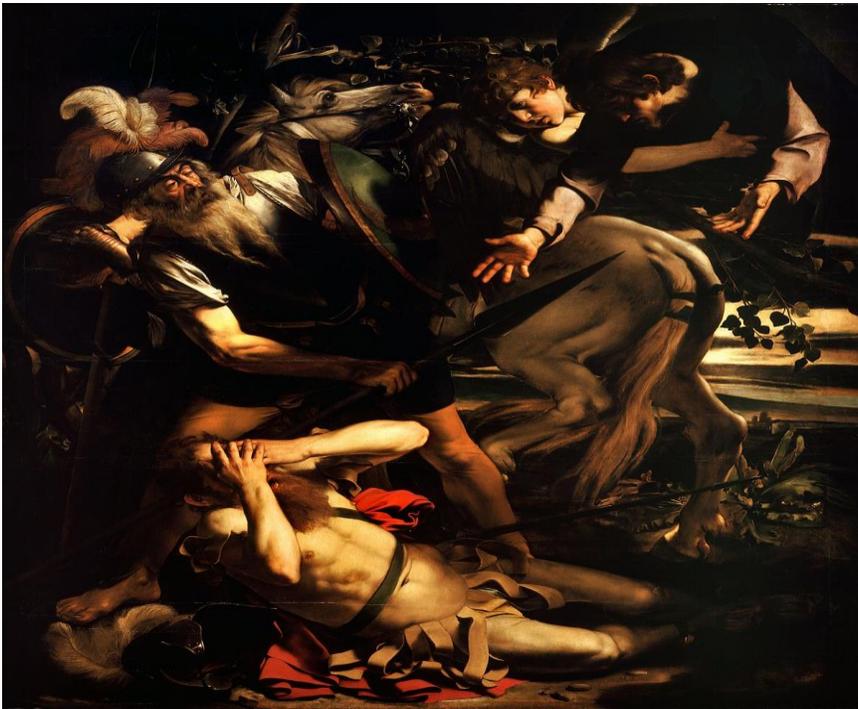
Nesse sentido, nossa primeira conjectura é que a “velocidade da urgência e a habilitação de autoridade”, conferidas a Saulo pela religião oficial, estariam traduzidas por Caravaggio nos elementos estéticos “o cavalo e o uniforme de soldado romano” introduzidos na cena. Assim, o uniforme romano enfatizaria a autoridade incontestada do poder dominante naquele momento; o cavalo validaria a força e a velocidade, bem como um bom lugar para uma queda. Daí o ditado popular para a frustração de um ímpeto ruim ou até, como neste caso, para um reinício fecundo de vida: “caiu do cavalo”.³

Numa segunda perspectiva, analisaremos as produções de Caravaggio como atitudes polêmicas, ricas em significação e, principalmente, em criticidade, como exige a singularidade de uma obra de “arte viva”, a qual se comunicando esteticamente, sempre no gerúndio, portanto, sempre em movimento, questiona a sociedade de sua época, seus valores dominantes, sua política elitista, sua religião hegemônica. Nesse aspecto, as obras de Caravaggio não são neutras; suas formas “tensionam” forças e revelam intencionalidades em movimento de um contínuo vir-a-ser, expressando potencialidade temporal em desvelar a verdade ao agente histórico: o seu atento contemplador. Essa dimensão se fundamenta no conflito criado pela relação de autonomia e produtividade do artista com os mecenas da época, que determinavam como deveriam ser as suas encomendas.

Certamente Caravaggio não se orientou apenas por uma tradição iconográfica de sobreposição do imaginário social; mas, conhecedor do texto bíblico, que deveria servir de base para a realização da encomenda artística, intencionalmente *acrescentou* elementos de força e criticidade, obedecendo às exigências da própria obra de arte, que se instrumentalizou do seu artista para subverter o aparente e o previsível, com o objetivo de revelar toda a potência de seu questionamento à cultura, à política e à própria religião de seu tempo.

³ CAVALCANTI, *As conversões de Paulo*: uma breve análise comparativa entre as telas de Caravaggio e as narrativas de conversão em Atos, 2014, p. 38.

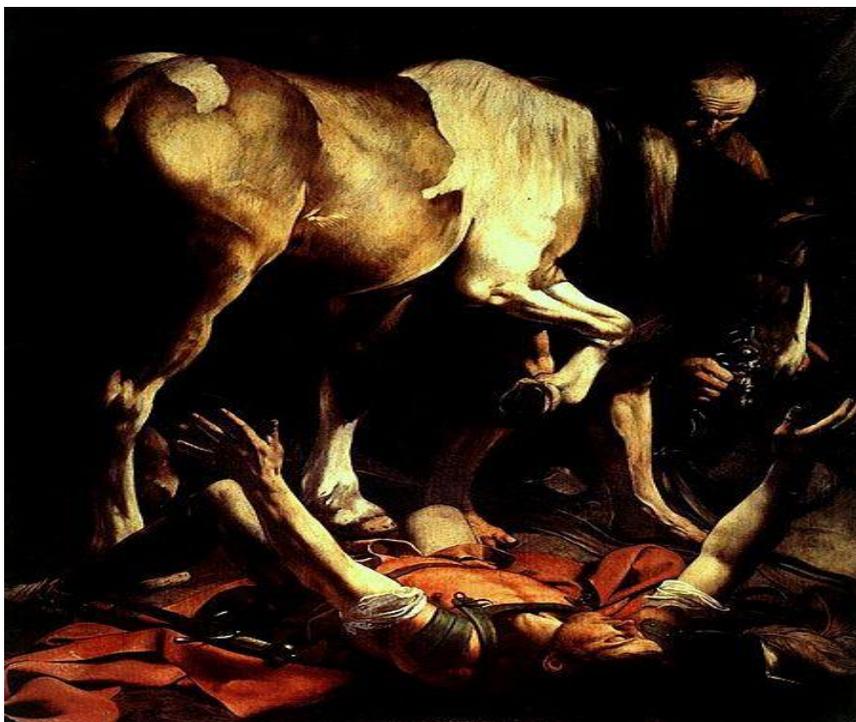
Para um pertinente exercício de investigação estética das duas obras de Caravaggio, sobre a conversão de Saulo, nos serviremos de reflexões filosóficas de Theodor Adorno, em seu livro *Teoria Estética* (2011). Tentaremos desenvolver uma interpretação dessas obras de arte com o objetivo de captar o que elas disseram a seu tempo histórico e o que elas ainda têm a dizer a nosso tempo, dando continuidade aos estudos realizados por outros autores, em diferentes momentos da história da arte, em diálogos reflexivos com essas duas memoráveis criações.



A **Primeira** Obra de Caravaggio sobre a *Conversão de São Paulo* é de 1600-01; óleo sobre tela, 237 X 189 cm. Coleção Odescalchi Balbi, Roma.

Caravaggio: Luzes e sombras em suas obras e na própria vida

Michelangelo era o seu primeiro nome; portanto, igual ao do outro famoso mestre. Seu nome completo era Michelangelo Merisi de Caravaggio. Nasceu em 1571 e a designação Caravaggio se relaciona à cidade em que viveu. Assim, por muitos anos acreditou-se que o artista teria nascido nesta cidade; mas hoje, muitos historiadores e pesquisadores de suas obras trabalham com a hipótese de que sua cidade natal era Milão. Foi somente em 1576 que a família se mudou para a Vila de Caravaggio fugindo da peste que assolava a cidade de Milão. ⁴



A **Segunda** obra de Caravaggio sobre a *Conversão de São Paulo* é de 1601; óleo sobre tela, 230 x 175 cm. Capela Cerasi, Igreja Santa Maria del Popolo, Roma.

⁴ POMELLA, *Caravaggio: i percorsi dell'arte*, 2004.

Conhecido como um artista tenebrista cujo estilo mesclava fundos negros com focos de luz intensa, ficou famoso pela sua produção artística. No entanto, também ficou conhecido pelo seu gênio facilmente tempestivo; uma figura sombria como as suas criações estéticas. De certo modo, poderíamos afirmar que a arte reflete a vida de seu criador; os quadros de Caravaggio contêm traços marcantes dessa existência intensa e turbulenta, apresentando cenas religiosas com violência e crueldade, como as obras *Judite e Holofernes* (1595/96), *A Decapitação de João Batista* (1608), *Davi com a testa de Golias* (1609/10). O forte contraste entre os fundos escuros – as trevas – e os personagens banhados por uma luz que neles incide forte e dramaticamente, típico da técnica do claro-escuro, é uma das características das obras desse artista, marcadas também por um forte realismo na caracterização de suas personagens, com os cenários, as vestes e objetos que os cercam.

Quando ele tinha seis anos de idade, seu pai morreu; aos 18 anos perdeu sua mãe. Alguns anos antes, aos 12 anos, o jovem artista ingressava como aprendiz no estúdio do pintor milanês Simone Peterzano. Após a morte da mãe, Caravaggio herdou parte da propriedade da família. Foi com o dinheiro da venda dessas terras que ele partiu para Roma, provavelmente em 1589 ou 1590, quando o pintor tinha entre dezesseis e dezessete anos⁵. Lá, passou a conviver com artistas plásticos e arquitetos vindos de toda a Itália, numa época em que a Contra-Reforma Católica incentivava a construção de novas igrejas, bem como os trabalhos de decoração dos templos.⁶

Caravaggio viveu, em Roma, no período artisticamente denominado Barroco, de reação da igreja católica aos protestantes. A igreja barroca romana se caracterizou pelo excesso de informações, em contraposição à ideia protestante do silêncio e da sobriedade. Daí ser ela repleta de “imagens, quadros, esculturas,

⁵ LONGHI, *Caravaggio*, 2012, p. 19.

⁶ A Contra-Reforma Católica tem início com o Concílio de Trento (1543-1563), promovido pelo papa Paulo III Farnese, em Trento, norte da Itália.

literatura (sermões), música, arquitetura”. As celebrações católicas se transformaram em uma exposição “de todas as artes para causar um efeito emocional sobre o espectador ... A fórmula era *muovere gli affetti*, causar um abalo; a presença do sagrado devia ser sentida emocionalmente e não pensada racionalmente.⁷

Caravaggio teve uma vida curta, não chegando aos 40 anos de idade e viveu a maior parte desse tempo em Roma. Após um período inicial de miséria, quando chegou a fazer pinturas “em série” para vender nas ruas, passou a trabalhar para o Cardeal Francesco Maria Del Monte, um clérigo muito rico e sofisticado, patrono da escola de pintores de Roma, a Academia de São Lucas⁸. Então, ganhando um aposento no palácio do Cardeal e uma pensão regular, Caravaggio passou a pintar inúmeros quadros, entre os quais, alguns deles de moços com traços femininos, como o *Rapaz com cesto de frutas* (1593-1594), o *Concerto* (1594-1595), o *Tocador de Alaúde* (1595-1596). Outras produções suas foram embelezando as igrejas e as galerias de Roma, como *Repouso na fuga para o Egito* (1596-97) e *Madalena Arrependida* (1596-97), na Galeria Dória—Pamphilij; *a Cigana que lê a sorte* (1595-96) e *São João Batista* (1599-1600), no Museu do Capitólio; *Judite e Holofernes* (1598-1600), na Galeria Nazionale d’Arte Antica, no Palazzo Barberini; *Narciso* (1598-1600), na Galeria Nazionale d’Arte Antica, no Palazzo Corsini; *a Vocação de São Mateus* (1599-1600) e o *Martírio de S. Mateus* (1599-1600), na Igreja de San Luigi dei Francesi. Os dois quadros sobre a Conversão de São Paulo, na verdade não foram encomendados pelo Cardeal Del Monte, e sim pelo monsenhor Tibério Cerasi, tesoureiro papal, para a sua capela na Igreja Santa Maria del Popolo, em Roma, entre 1600 e 1601. Apresentaremos mais detalhes sobre essas duas obras, posteriormente, no processo de interpretação.

⁷ VIGNA, *Michelangelo Merisi da Caravaggio a partir de a conversão de São Paulo*, 2009.

⁸ O Cardeal Del Monte foi um dos mecenas mais importantes do mundo da arte; ele recebe Caravaggio em seu palácio “com função e provisão”, isto é, com casa, comida e salário. In: LONGHI, 2012, p. 25 e seguintes.

Caravaggio inaugura um estilo novo de representar a arte de seu tempo não apenas pelo uso intenso e primoroso da técnica do *chiaroscuro*, mas também por outros detalhes expressivos; um primeiro, já destacado, os lindos quadros de rapazes com traços femininos, provocando uma ambiguidade de gênero extremamente ousada em seu momento histórico. Outro detalhe se refere à sua tentativa de ser fiel à realidade e ao tema do cotidiano e de utilizar como modelos, também por questão de custos, filhos de seus amigos, ajudantes de taberna, rapazes da rua. A *Madalena Arrependida* (1596-97) tem como modelo uma camponesa traída; o *São Mateus*, de 1602, “apresenta a aparência de um sujeito rude, simplório, analfabeto” (LONGHI, 2012, p. 46 e 48).

Os fundos negros, abstratos e neutros de Caravaggio são a metafísica do espaço. A tensão e o drama são centralizados na cena. Caravaggio é teatral. A combinação do naturalismo com o espaço metafísico é uma das principais características do estilo de Caravaggio. Ele usa a radicalidade do primeiro plano. Orson Welles diz que Caravaggio inventou o *zoom* da imagem e o cinema (VIGNA, 2009).

Não se deve menosprezar o fato de que, naquela época, em Roma o que se pintava, quase sempre, eram temas impostos pelos nobres e pelos mecenas. E “o que se pedia à pintura não era a verdade, e sim a ‘devoção’ ou ‘nobreza’, nobreza de temas e de ações, independentemente da mitologia a que pertencessem” (LONGHI, 2012, p. 25). Nessa perspectiva, Caravaggio, sobretudo nos primeiros anos de Roma era tido como um herético diante das exigências do momento.

Certa feita, ao recusar-se a pagar uma aposta perdida, o genioso pintor brigou com certo Ranuccio Tommasoni; esse não resistindo aos ferimentos da briga, acabou morrendo. Começaria então o período final de sua vida fugindo para muitos lugares sempre devido às desavenças e perseguições. Caravaggio morreu aos 39 anos, a poucos quilômetros de Roma, sem ter retornado à cidade, já que não havia conseguido o perdão do Papa para voltar

9. O artista Giovanni Baglione ¹⁰, que anos antes o havia processado por ofensa, narrou seus últimos momentos: "Foi colocado numa cama, com febre muito forte, e ali, sem ajuda de Deus ou de amigos, morreu depois de alguns dias, tão miseravelmente quanto viveu".

As expressões estéticas das obras de Caravaggio se confundem com a sua própria vida, com o seu próprio sofrimento, numa tensão irreconciliável. Como afirma Adorno sobre a vida do artista:

Os artistas não sofrem só por causa do seu incerto destino no mundo, mas porque, compulsivamente através do próprio esforço, agem de modo contrário à verdade estética a que aspiram. Tanto quanto o sujeito e o objeto estão separados real e historicamente, a arte é possível só enquanto passando pelo sujeito.¹¹

A obra de arte na perspectiva adorniana.

O trabalho de nossa pesquisa, sobre as obras de Caravaggio, se desenvolve, como vimos, em diálogo com as reflexões estético-filosóficas de Theodor Adorno, em seu livro *Teoria Estética* (2011), que nos ajudam a mergulhar a fundo perdido na interioridade das mesmas para tentar captar as mensagens que elas têm a nos dizer. Partindo do pressuposto de que a obra de arte não é nunca algo pronto e acabado; mas, que está sempre com suas janelas de comunicação abertas, num movimento *sem fim*, devemos, respeitosamente, permitir que a relação estética estabelecida com ela se desenvolva de forma livre, sem imposições de gostos ou preferências, num intercâmbio de forças produtivas entre o seu *conteúdo de verdade* ¹² e a interioridade do sujeito contemplador.

⁹ "Surpreendido por um ataque de febre maligna, 'morre de privação e sem cuidados' em 18 de julho de 1610" (LONGHI, 2012, p. 128).

¹⁰ Giovanni Baglione (1573-1643) – pintor e biógrafo de artistas italianos que trabalhavam em Roma, entre final do século XV e primeira metade do século XVII.

¹¹ ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 257.

¹² Conteúdo de verdade. Existe uma essência estética que contradiz o aparente como a "aparência do não-aparente", que se desvela através da crítica imanente. "O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de

A obra de arte tem muito a nos dizer. Ela consegue captar de forma inconsciente aquilo que convenientemente o conceito racional rejeita, aquilo que a ideia não alcança; pois, as categorias racionais identificam o objeto pelo que ele tem de universal e recalcam outras dimensões específicas do mesmo. No entanto, a obra de arte capta esses elementos preteridos pela racionalidade cognitiva; guarda essas verdades não reveladas em seu núcleo de intimidade e se lança em espera, dentro de sua condição temporal, como uma “testemunha viva” que aguarda ansiosa para compartilhar suas experiências com quem se entrega incondicionalmente a ela. Resiliência é a condição-incondicional ao contemplante.

A obra de arte, pois, não pode ser considerada uma mera mercadoria e nem tão pouco podemos ser um mero espectador passivo que contempla o objeto artístico como se degusta um prato de comida. Adorno, em seu aforismo “*Entkunstung*”¹³ da arte, Crítica da Indústria cultural” revela esta verdade: “Ao reduzir a obra de arte a simples *factum*, gesto típico do comportamento de hoje, vende-se também em saldo o momento mimético, incompatível com toda a essência coisal”. (ADORNO, 2011, p. 35).

Neste sentido, o frankfurtiano veementemente critica a Indústria Cultural, a grande responsável por ‘desestetizar’ as obras de arte para que a reprodutividade capitalista, base da disseminação de mercadorias, possa ocorrer e cumprir a finalidade para a qual foi criada: a geração de lucros. Ou seja, as obras de arte enquanto entes históricos são dessacralizadas esteticamente na medida em que as produções artísticas ganham *status* de funcionalidade e entretenimento, transformando-se em meras mercadorias. Para Adorno:

cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica” (ADORNO, 2011, p. 197).

¹³ A *Entkunstung* designa a perda pela arte de seu caráter propriamente estético no contexto da sociedade de troca. A arte se torna “bem de consumo”, “coisa entre as coisas”, perde sua razão de ser e se integra ao mundo da indústria cultural. (JIMENEZ, *Para ler Adorno*, 1977, p. 196).

Os polos da *Entkunstung* são os seguintes: por um lado, torna-se coisa entre coisas; por outro lado, faz-se dela o veículo da psicologia do espectador. O espectador substituiu o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas. A indústria cultural põe em andamento este mecanismo e explora-o. Deixa mesmo aparecer como próximo dos homens, como sua pertença, o que lhes foi alienado e de que se pode dispor heteronomamente na restituição. (2011, p. 36)

Neste aspecto, fazendo o cotejamento desse aforismo adorniano com as duas obras de arte de Caravaggio, poderíamos afirmar que as produções desse artista, apesar de encomendadas pelos mecenas de sua época, têm algo de “enigmático” a nos comunicar. Assim, além de não serem meras mercadorias ou belos quadros artísticos, estas obras portam em si enigmas.

O aforismo da *Teoria Estética* “Caráter enigmático e Compreensão” (ADORNO, 2011, p. 186-190) nos revela que toda obra de arte não é tão óbvia assim, ainda que nos possa parecer familiar, e nem tão pouco se esgota de interpretações e significados.

Todas as obras de arte, e arte em geral, são enigmas; isso desde sempre irritou a teoria da arte. O fato de as obras de arte dizerem alguma coisa e no mesmo instante a ocultarem coloca o caráter enigmático sob o aspecto de linguagem. (ADORNO, 2011, p. 186)

E, quanto mais a obra de arte possa parecer-nos inteligível e fácil de interpretação, mais o seu caráter enigmático poderá se manifestar:

O que a todos parece inteligível é o que se tornou incompreensível; o que os indivíduos manipulados repelem é-lhes apenas demasiado compreensível; analogamente à afirmação de Freud segundo a qual o inquietante é inquietante como aquilo que é intimamente demasiado familiar. Eis porque é repellido. (ADORNO, 2011, p. 278)

Desta maneira, parece-nos que as duas obras de arte de Caravaggio carregam o “indeterminado” aos olhos desatentos, presos à imediatidade; parece-nos que elas gritam silenciosamente que existe muito mais além do que é visível, do que é evidente na relação sujeito e obra. É preciso encontrar o ponto que prescreve a transição entre o determinado e o indeterminado (*Ibidem*, p. 192).

Essas obras não são passivas, conformadas ao seu tempo e à história oficializada pela ortodoxia civilizatória; elas estão permanentemente em movimento, tensionadas enquanto *tour de force* da subversividade, denunciando os labirintos escondidos na história, suas fissuras sociais criadas pelas contradições da própria sociedade, as quais, muitas vezes, nos recusamos admitir, pois, denunciariam a nossa precariedade. Assim, sua comunicação torna-se marginal e imprópria ao entendimento comum. Entretanto, para o sujeito que se entrega sem reservas a elas, fica descortinado o caminho da verdade de seus conteúdos, como um véu que se rasga ao *kairós*, como um fato que está acontecendo *aqui e agora* diante de todos os sentidos do seu contemplante¹⁴. O *tour de force* nas obras de Caravaggio evoca a *mimese* – o não racional – como elemento chave de interpretação e crítica da sociedade e de suas condições sociais, que não foram narradas pelos anais oficiais da racionalidade.

Possíveis interpretações das conversões de São Paulo, de Caravaggio

Para empreendermos uma melhor compreensão das obras de Caravaggio, a primeira providência a se tomar é remeter a nossa investigação ao cotejamento com a principal fonte da qual foram criadas as duas obras de arte: a Bíblia. Vejamos o que o relato nos diz:

“Saulo, respirando ainda ameaças e mortes contra os discípulos do Senhor, dirigiu-se ao sumo sacerdote, e pediu-lhe cartas para as

¹⁴ BENJAMIN, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1994, p. 167.

sinagogas de Damasco, a fim de que, se encontrasse alguns daquela seita, quer homens quer mulheres, os conduzisse presos a Jerusalém. Aproximando-se ele de Damasco, na sua viagem, subitamente o cercou um resplendor de luz do céu. E, caindo por terra, ouviu uma voz que lhe dizia: Saulo, Saulo, por que me persegues? Ele disse: Quem és Senhor? Respondeu o Senhor: Eu Sou Jesus a quem tu persegues. Agora levanta-te, e entra na cidade. Lá te será dito o que te convém fazer. Os homens que iam com ele pararam espantados, ouvindo a voz, mas não vendo ninguém. Saulo levantou-se da terra e, abrindo os olhos, não via coisa alguma. Guiando-o pela mão, conduziram-no para Damasco". (*ATOS dos Apóstolos* 9.1-8)¹⁵

Como vimos, há duas pinturas de Caravaggio sobre a *Conversão de São Paulo*. A primeira, de 1600-1601, que se encontra no Palácio Odescalchi Balbi, em Roma; e a segunda, de 1601, que se encontra na Igreja de Santa Maria del Popolo, também em Roma. Mas por que Caravaggio foi encarregado de pintar dois quadros sobre essa temática?

Tibério Cerasi, tesoureiro geral da Câmara Apostólica, sob o papado de Clemente VIII, em julho de 1600, adquiriu, dos padres agostinianos da Igreja de Santa Maria del Popolo, a capela Foscarini, dedicada a São Pedro e a São Paulo, situada à esquerda do altar-mor da igreja, com o direito de modificá-la à sua vontade. Para restaurar a capela, Tibério contratou competentes artistas presentes naquele momento em Roma; entre eles, o arquiteto Carlo Maderno, os pintores Annibale Carracci e Caravaggio, que já tinha recentemente elaborado quadros referentes a São Mateus, na Igreja de *San Luigi dei Francesi*. Caravaggio foi contratado para pintar a *Crucificação de São Pedro* e a *Conversão de São Paulo*, nas duas laterais da capela, que tinha como encomenda de pintura no altar central a Assunção de Nossa Senhora, realizada por Carracci.

¹⁵ Nos *Atos dos Apóstolos*, a narrativa sobre a Conversão de Saulo aparece em mais dois capítulos: no 22, versículos 6 a 11; e no capítulo 26, versículos 12 a 18. Essas duas outras narrativas acrescentam detalhes valiosos ao acontecimento.

No entanto aconteceu algo inesperado, a morte de monsenhor Tibério Cerasi, em maio de 1601, em sua casa de campo, em Frascati, a menos de um ano após ter adquirido a capela. No entanto Cerasi deixou em seu testamento, ao *Ospedale della Consolazione*, a incumbência de completar a capela conforme o desenho do arquiteto Carlo Maderno; e o local passou então a se chamar Capela Cerasi, em homenagem a seu restaurador.

Aqui nasce o enigma: tanto a *Crucificação de São Pedro*, quanto a *Conversão de São Paulo*, que atualmente estão na capela Cerasi, da Igreja Santa Maria del Popolo, não são as pinturas primeiras feitas por Caravaggio, conforme o contrato; essas foram recusadas e o pintor foi obrigado a realizar uma nova versão das mesmas. Da primeira versão da *Crucificação de São Pedro*, não se sabe o paradeiro. Por outro lado, a primeira versão da *Conversão de São Paulo* se encontra atualmente no Palácio Odescalchi Balbi, em Roma. Não se sabe, ao certo, se foi o próprio monsenhor Tibério quem recusou a primeira versão dos quadros ou se foram os herdeiros. Ao mesmo tempo, os historiadores da arte, bem como os interpretes das duas versões da *Conversão de São Paulo*, estudam as especificidades de cada uma das obras e emitem seus juízos sobre os motivos da não aceitação da primeira pintura.¹⁶

A **Primeira** versão da obra sobre a *Conversão de São Paulo* (1600-01)¹⁷ manifesta elementos estéticos que não condizem com a fonte bíblica original: um cavalo assustado; um anjo tentando reter a Jesus de uma maior aproximação de Saulo; um soldado em riste que, sem enxergar, se defende com o escudo e, ao mesmo tempo, com a sua lança tenta proteger Saulo, prostrado no chão pelo “Imponderável Cristo Ressurreto”; e por último, um Saulo que está

¹⁶ Os dados referentes às encomendas de Tibério Cerasi apresentados acima fomos buscá-los no texto de VODRET, *Caravaggio e l'enigma della “Conversione – Odescalchi*, 2017.

¹⁷ A 1ª. versão de Caravaggio sobre a *Conversão de São Paulo*, de propriedade da princesa Nicoletta Odescalchi, foi restaurada em 2006, no Palazzo Odescalchi, em Roma e o acesso a essa obra de arte se dá em ocasiões muito especiais.

caído no chão, tal qual um cavaleiro seminu, defendendo-se da luz que atinge seus olhos.



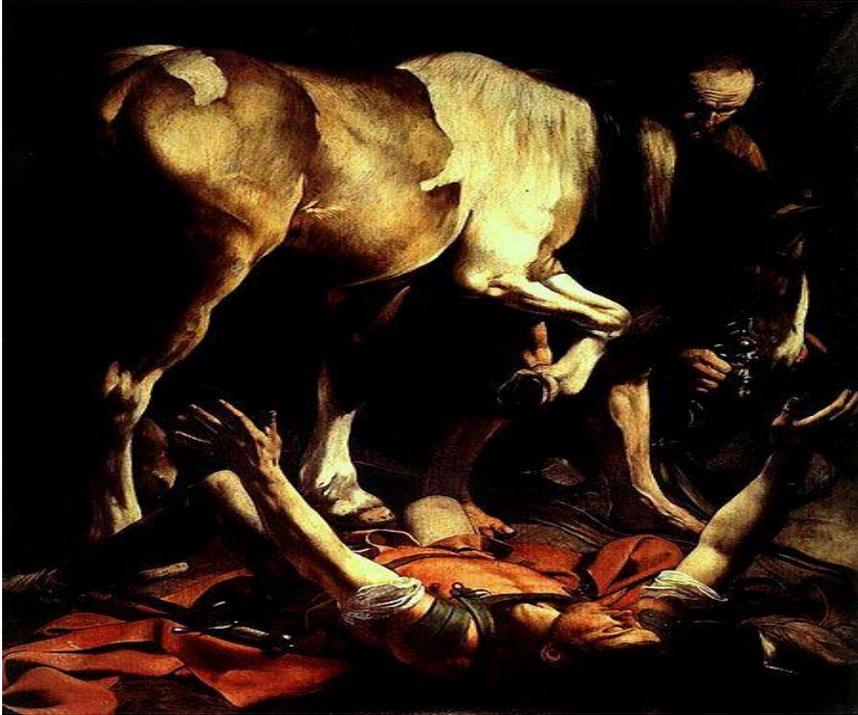
No entanto, todos estes elementos estéticos ajudam a dar movimento único à cena, criando uma dramaticidade de sublimação histórica sem igual. A obra está transbordando vida; é a conversão de um homem cuja história será mudada radicalmente para sempre. Trata-se de uma cena extremamente forte; um radicalismo de redenção como numa catarse da tragédia grega; catarse entendida como o meio através do qual o homem purifica o seu espírito, por meio de uma representação trágica. Assim, parecemos que a obra de Caravaggio queria expressar a profunda radicalidade de uma conversão ao Deus Bíblico: um Saulo obstinado com a sua visão de mundo, que pensava estar agradando a Deus, com o seu zelo religioso, para se transformar em um Paulo completamente rendido ao Senhor e que será, mais tarde, o grande apóstolo para levar as *Boas notícias do Evangelho* aos gentios.

Somente uma intervenção divina direta e radical nos caminhos da vida de Saulo poderia detê-lo e radicalmente transformá-lo.

Neste termo, apesar de certa discrepância com as fontes bíblicas, Caravaggio empreendeu todo o seu *tour de force* em sua primeira obra, elaborando técnicas de sobreposições de elementos estéticos pertinentes, que se alinham ao nosso “imaginário criativo” e que até hoje geram vida à cena da Conversão. E, para lhe dar mais autenticidade, o cavalo indomado, usado na “queda de Saulo”, ao mesmo tempo que se apresenta como “símbolo de poder”, também reage abruptamente à tensão inesperada dos acontecimentos. Por sua vez, o soldado romano, presente na obra, está ao mesmo tempo defendendo-se e tentando atacar o *Incomensurável*; o Cristo Ressurreto, ao mesmo tempo que quer se aproximar, um anjo segura-o para não comprometer a integridade física de Saulo. Tudo é ambíguo, muito intenso, e, ao mesmo tempo, sublime como deve ser a experiência de uma conversão de um homem impetuoso como Saulo.

Talvez, fosse essa a grande experiência de Conversão que Caravaggio ansiava; pois, vivia de forma turbulenta os seus labirintos existenciais, transferindo, assim, sua própria vida em identificação com a vida de Saulo, em sua obra. Vida, obra, sociedade e artista se confundem no supremo ato criativo. Não há leniências na obra de arte; existem, sim, cumplicidades não racionais. Não sabemos ao certo das intenções de Caravaggio; talvez, aqui, possamos nos utilizar o que Adorno chamou de “o imponderável em uma obra de arte” (ADORNO, 2011, p. 186-194).

Essa primeira obra de Caravaggio sobre a *Conversão de São Paulo*, como vimos, foi recusada, tida como não apropriada para ser exposta ao público naquele momento histórico. A época exigia todo cuidado, a Contra-Reforma lutava contra os avanços do Protestantismo.



A segunda tela por sua vez mantém a dramaticidade, mas apresenta outras construções estéticas marcantes. De fato, é um quadro completamente novo. Caravaggio subverte os elementos iconográficos da primeira obra na segunda versão. No primeiro quadro, Saul é caracterizado como um cavaleiro caído ao solo; é um homem barbado, aparentando já certa idade; no segundo quadro, Saul é retratado de uma forma diferente: um jovem, sem barbas, de olhos fechados. A vestimenta de Saul sofre modificação drástica: na primeira versão, como romano, está completamente desestruturado e sem controle da situação, portando o elmo que aparece caído à sua esquerda. Na segunda, Saul aparece mais vestido, e apesar da queda, revela um comportamento mais sóbrio e seguro, o que nos parece revelar um certo controle da cena. Parece uma versão mais edificante da conversão. O manto vermelho e a espada são mantidos no quadro. Também, o cavalo é deslocado de posição. Antes, de frente e agora visto por trás, o animal ganha

contornos exuberantes. Antes, um cavalo rebelde e indomado, agora, quase estático e dócil. Em ambas as obras, o escudeiro que acompanha Saulo tenta ajudá-lo; mas, a ação também é distinta: no primeiro quadro, o soldado tenta protegê-lo do anjo e de Jesus com a sua lança; no segundo, ele se volta em direção a Saulo, retém o levemente espantado cavalo e observa com paciência a ação expressiva de seu chefe.

A posição de Saulo também sofre alterações: na primeira versão, ele leva as mãos aos olhos cegos pelo clarão divino; mas, ainda se ergue do chão. Na segunda, aparece completamente rendido, no chão, e já em súplicas. Intrigante, nessa versão, Caravaggio substitui a “Presença Divina” pela “Luz”, que incide sobre o corpo de Saulo. A luz, na primeira versão, tem como alvo principal o convertido; porém, distribuída de forma mais homogênea na tela. Na segunda versão, o episódio bíblico é relatado com mais fidelidade, com uma Luz intensa; mas, sem teofanias. Assim, Caravaggio simplifica a nova composição na segunda tela retirando elementos como o “elmo, o escudo, Jesus Cristo e o anjo”; retirando, também, a intensa dramaticidade da cena (Cfr. VIGNA, 2009).

Para nos aproximarmos ainda mais das categorias de interpretações das obras de Caravaggio precisaremos reconhecer que a obra de arte não é fruto apenas do artista isolado, ou puramente produto de sua subjetividade. É resultante de um conjunto de forças contextualizado nas contradições de sua historicidade e provindas da sociedade; das tensões sociais e pessoais vividas pelo autor; das técnicas estéticas e conhecimentos empreendidos; e, quando concebida, ganha autonomia gerando a sua própria identidade. Segundo Adorno:

“Pois, tudo o que as obras de arte em si contêm de forma e de material, de espírito e de assunto, emigrou da realidade para obras de arte e nelas se despoja da sua realidade: assim se torna sempre sua cópia [...] Se as obras de arte, em virtude do próprio conceito,

quisessem absolutamente suprimir esta referência, eliminariam o seu próprio pressuposto” (ADORNO, 2011, p.162)

Assim, as obras de arte mantem-se vivas como expressão de sua época, das contradições de seu tempo, das lutas sociais e como testemunho das aporias de sua sociedade. “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas iminentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade” (*Idem*, 2011, p. 18).

Nessa perspectiva de contextualidade com a sociedade, a obra de arte carrega em si uma crítica implacável. Adorno nos chama a atenção sobre essa sua especificidade:

“Mas a arte não é social apenas mediante o modo da sua produção, em que se concentra a dialética das forças produtivas e das relações de produção, nem pela origem social do seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição antagonista que adota perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma [...] Crítica as sociedades pela sua própria existência” (*idem*, 2011, p. 340).

Diante deste aspecto, as obras de Caravaggio carregam em seu núcleo estético pertinentes críticas à sociedade daquela época, e, em especial, *também da nossa*. Os quadros vivem momentos distintos; mas, alcança-nos com a força de suas denúncias.

O primeiro quadro é intenso, febril, dramático revelando a relutância do homem moderno em querer se render ao Transcendente, às experiências miméticas essenciais à vida humana. Parece-nos que Deus conhece tudo e quer compartilhar os seus desígnios de bondade à humanidade. No entanto, resistimos a todos os aspectos fora do eixo da racionalidade; a razão técnica e instrumental tornou-se hegemônica em nossa sociedade.

Assim, hodiernamente, talvez, a crítica desta obra de arte alcança-nos retratando a mesma obstinação que ocorreu com Saulo; agora, no âmago humano e na sociedade dita hipermoderna, seus

habitantes se orientam irrefletidamente pela ideologia dominante do mercado capitalista e por suas verdades irracionais, tornando o homem contemporâneo um ser unidimensional, como afirmou Herbert Marcuse. Vítima do mercado, esse ser reificado não vê outras alternativas a não ser empreender o caminho de competitividade e do consumo exacerbado. Precisamos de uma intervenção; carecemos de redenção!

Assim, à semelhança de uma intervenção metafísica na experiência obstinada de Saulo, talvez também precisamos de uma intervenção radical e transformadora, para que nos despertemos de nossa consciência socialmente entorpecida. Na realidade, a ideologia dominante nos dificulta arduamente a reflexão crítica sobre esse quadro social desigual, a não ser que um dia nos faça “cair do cavalo”. Talvez, seja essa a grande missão da educação emancipadora: “fazer cair” a obstinação humana voltada unilateralmente para o neoliberalismo desenfreado do mercado e das novas tecnologias, que sequestram nossa subjetividade e capacidade de sermos humanos. Precisamos de uma educação que nos ajude a lidar e superar essas contradições.

O segundo quadro de Caravaggio é mais sóbrio e harmônico e se fez mais condizente com a encomenda dos mecenas da época, que tentaram aprisionar a arte, através de critérios que não eram exatamente estéticos, mas, sobretudo, político, econômico e religioso. Mas a dimensão característica de uma obra de arte se manifesta também, de forma exuberante, na segunda versão de Caravaggio. Assim, quando olhamos detidamente o “cavalo”, que ganha cena e contornos próprios, destituídos de outras figuras estéticas da primeira obra, parece-nos que autor se insurgiu pela sua obra diante do *status quo* daquela época orientada pela religiosidade hegemônica. Saulo nunca foi um soldado romano e nem tão pouco temos informações que tinha um cavalo. Ele não era um “Napoleão com o seu cavalo branco”; um ente histórico conquistador. Era servo obstinado a serviço de seus deveres sociais e religiosos. Talvez, fosse essa a melhor expressão da denúncia de Caravaggio em sua segunda tela: destacar o cavalo com luzes

intensas como símbolo de poder e autoritarismo da época. Um símbolo estético que muito bem pode expressar o como estamos vivendo hoje, “cavalgando” cooptados pelo poder de um sistema ideológico truculento, que recusa subjetividades fortes que se insurjam contra a implantação de uma orientação determinista dada pelos mecenas do mercado capitalista, na dimensão política, econômica, social, cultural, educacional e até mesmo religiosa.

Destarte, as duas obras de arte de Caravaggio sobre a *Conversão de São Paulo*, cada uma com a sua singularidade e significação, formam um *todo inédito*, como um uno coeso estrutural que enriquece e instiga os seus admiradores menos resignados a se entregarem aos enigmas que essas significativas obras podem desvelar ao mundo: a profunda crítica da sociedade e do próprio homem. Apesar de cada uma das obras ser inimiga mortal da outra, como disse Adorno, na *Teoria Estética* (2011, p. 62 e 319) e também nas *Minima Moralia* (1992, p. 64), pois, demarcam sem pudor os seus conteúdos únicos de verdade, elas se comunicam estruturalmente, numa tensão de mutualidade, como manhã e noite do mesmo dia. Elas são autônomas, transbordantes de vida, denunciantes de seu tempo, e, também do nosso; e carregam em si enigmas que somente quem tem a força imaginativa, como a força criativa de Caravaggio, poderá interpretar aquilo que elas “querem dizer”.

As obras de arte de Caravaggio tornam-se parte de um poderoso acervo cultural da humanidade e rompem com os grillhões limítrofes de suas dimensões historiográficas, para se comunicarem esteticamente como críticas da sociedade, além das dimensões de tempo e espaço, numa atualização sempre constante.

Por último, há também uma convergência de significados nas duas obras de Caravaggio na perspectiva de expressar as suas mimeses estéticas – tudo aquilo que não foi compreendido pelo homem e descartado pela sua racionalidade – e de revelar suas verdades para o humano e a sociedade. Para isso, é necessário, da parte do contemplador, uma entrega total a elas, à semelhança de uma autêntica conversão paulina; um deixar-se embalar pela transgressão do imaginário interpretativo da obra. Como disse

Manuel de Barros: “os olhos veem, a memória revê, a imaginação transvê” (BARROS, 1996, p. 75). É preciso transver o mundo das suas aparências estéticas imediatas, da realidade dominante que nos incapacita de enxergá-lo com olhos de esperança. Transver é enxergar tudo aquilo que nos foi recusado como algo “não essencial” e descartado pela conveniência instrumental do utilitarismo da ideologia hegemônica. Ouçamos a luz que desperta!

Precisamos ouvir as obras de arte, auscultá-las com toda atenção, num gesto de reverência e “quase veneração”; pois, elas têm sempre “algo a mais” a nos comunicar, o que nos falta. Como disse Adorno: “A compreensão no sentido mais elevado, a resolução do caráter enigmático que ao mesmo tempo o mantém, está ligada à espiritualização da arte e da experiência estética, cujo *médium* primordial é a imaginação” (ADORNO, 2011, p. 189).

Referencias

ADORNO, T. W. **Mínima Moralia**: Reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

BARROS, M. de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: **Magia e técnica, arte e política**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Caravaggio**. (Coleção Grandes Mestres da Pintura) Volume 07, 2007.

CAVALCANTI, J. B. As conversões de Paulo: uma breve análise comparativa entre as telas de Caravaggio e as narrativas de conversão em Atos. In **NEARCO** – Revista Eletrônica de Antiguidade, 2014, Ano VII, No. I, p. 33-51.

GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: LTC, 2008.

JIMENEZ, M. **Para ler Adorno**. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977.

LONGHI, R. **Caravaggio**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

POMELLA, A. **Caravaggio: i percorsi dell'arte**. Roma: Ats Italia Editrice s.r.l, 2004.

DELA VALE, A. ; PUCCI, B. ; ROMEIRO, A. E. As conversões de São Paulo de Caravaggio: duas obras, vários enigmas. In: FREITAS, V.; DUARTE, R.; CECCHINATO, G.; SILVA, C. V. da. (Orgs.). **Gosto, Interpretação e Crítica**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2014, v. 01, p. 13-24.

THOMPSON. **Bíblia**. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição Contemporânea. São Paulo: Editora Vida. 1995.

VIGNA, C. **Michelangelo Merisi da Caravaggio a partir de a conversão de São Paulo**, 2009. Disponível em: <http://carolina.vigna.com.br/michelangelo/> Acesso: 09/10/2018.

VODRET, Rossella. **Caravaggio e l'enigma della "Conversione – Odescalchi"**. Disponível em: About Art online. Disponível em: <https://www.aboutartonline.com/2017/08/10/caravaggio-lenigma-della-conversione-odescalchi-contributo-rossella-vodret/>. Acesso: 30 setembro de 2018.

XVI

O mundo globalizado como realização da utopia de Huxley, 2010 ¹

Um diagnóstico contemporâneo acerca do grau de importância e imprescindibilidade da tecnologia para a sociedade a consagraria, sem dúvida, como a grande senhora do nosso tempo. Dada a virulência com que ela invadiu, nas últimas décadas, as esferas pública e privada da existência, mediando não somente as relações sociais, mas também a realização das tarefas domésticas, o título honorífico se lhe aplicaria com todo mérito. Hoje, início do século XXI, figura-se tarefa impensável para as pessoas uma existência sem a presença da máquina adorada.

A destruição e o solapamento que os recursos técnicos tornaram possíveis no transcorrer de seu processo de maturação, como é o caso dos extermínios em massa produzidos durante a segunda guerra mundial, são contemplados hoje como fatos obsoletos de uma história remota. Dadas as vantagens e facilidades propiciadas por eles, três juízos figuram de maneira quase consensual no imaginário das pessoas: a tecnologia deve ser absolvida dos pecados de outrora; os antigos sangramentos foram estancados; e os mortos definitivamente esquecidos.

Decerto, as vantagens e facilidades propiciadas por eles são verdadeiras. Hoje produzir coisas e equacionar problemas se tornaram tarefas muito mais rápidas e descomplicadas do que dantes, quando a maquinaria – especialmente aquela concernente ao ramo da informática – ainda não tinha atingido de maneira tão

¹ Este ensaio foi escrito em parceria com Soraia Maria dos Santos Pereira, graduada em Psicologia pela UNIMEP e publicado como capítulo do livro *Reflexões sobre Educação e Barbárie*, organizado por Gabriela Rizo, Pedro Hussak e Roberta Lobo, Editora da Univ. Rural do Rio de Janeiro, 2010, p. 41-56.

abrangente a vida das pessoas. Mas o encantamento produzido pelas vantagens proporcionadas induz a uma cegueira coletiva em relação às consequências nefastas que o alastramento da maquinaria tem produzido para os seres humanos, especialmente no estágio atual de seu desenvolvimento, em que sua presença, antes restrita às demandas de caráter formal —ou seja, àquelas relativas ao contexto da produção industrial —, agora atinge as situações mais íntimas e privadas da existência. É notório, hoje, que o trabalho e o lazer igualmente passaram a se servir dos recursos técnicos como seus principais instrumentos. Computador, celular, televisão e toda a aparelhagem técnica que vulgarmente se oferecem às pessoas, se converteram, no atual estágio, de recursos opcionais em meios inabdicáveis de vida.

Além disso, com o advento da Internet, diversos programas ofertados por este sistema foram eleitos o passatempo predileto daqueles que aprenderam a amar a máquina como a si mesmos e a se servir dela, a um só tempo, como instrumento de trabalho e de lazer/diversão, como meio de garantir a subsistência material e como mecanismo de “satisfação orgástica”.

Mas em lugar do unilateral encantamento que permeia o imaginário popular, é preciso se atentar para a outra face oculta das vantagens propiciadas pelo aparato. Como todas as demais coisas que existem no mundo, também a tecnologia é visceralmente perpassada por uma lógica da ambiguidade. Assim sendo, há que se pensar que as vantagens não são generosamente oferecidas, mas o são em troca de alguns prejuízos que precisam ser problematizados. Ao invés de um olhar ingênuo, o desenvolvimento atual cobra de nós uma análise desconfiada.

Adorno e Horkheimer (pensadores alemães da escola de Frankfurt), já na década de quarenta do século XX, foram capazes de diagnosticar as facetas negativas do desenvolvimento tecnológico. Contemporâneos dos trágicos acontecimentos que marcaram de maneira decisiva a história, e cuja execução contou com os mais aperfeiçoados recursos técnicos, esses pensadores, no livro *Dialética do Esclarecimento* (1947), constataram a não

neutralidade da tecnologia. Para eles, mais do que um simples instrumento, a tecnologia seria o produto do entrecruzamento da técnica (entendida como o utensílio que serve de meio para um determinado fim) com a ciência moderna e o capitalismo industrial, através do qual o instrumento foi colocado a serviço dos interesses da economia e da ciência, perdendo, por conseguinte, o caráter de imparcialidade. Ao invés de neutra, a tecnologia conteria em seu cerne, segundo essa visão, uma intencionalidade: objetivar os interesses da estrutura social à qual serve, transformando-se, conseqüentemente, em um meio a serviço da dominação.

O saber que é o poder não conhece nenhuma barreira, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo. Do mesmo modo que está a serviço de todos os fins da economia burguesa na fábrica e no campo de batalha, assim também está à disposição dos empresários não importa sua origem. Os reis não controlam a técnica mais diretamente do que os comerciantes: ela é tão democrática quanto o sistema econômico com o qual se desenvolve. A técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital.²

Num fragmento que abrange a centralidade do pensamento dos frankfurtianos, Pucci comenta: “(...) no coração da própria técnica, aparentemente neutra, que pode ser usada para o bem e para o mal, quando integrada a um sistema de opressão, já contém um direcionamento que gera frieza, manipulação e destruição”.³

O maior prejuízo que o desenvolvimento tecnológico trouxe à humanidade parece ter sido o enfraquecimento da capacidade crítica do sujeito pensante; mais e mais a lógica pragmática e mecânica, que lhe é peculiar, interfere na maneira de pensar, agir e sentir das pessoas. Ao invés de seres reflexivos, passíveis de examinar criticamente a realidade e agir de maneira autônoma em

² ADORNO; HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, 1985, p. 20.

³ PUCCI, *A formação emancipadora no Admirável Mundo Globalizado*, 2008, p. 02.

face dos exames empreendidos, estamos nos convertendo em seres debilitados na capacidade de pensar. Adaptar-se às demandas que nos são cotidianamente impingidas, especialmente pelo sistema econômico vigente, tem se tornado um imperativo ao qual obedecemos piamente, como o fiel que segue com devoção os rituais religiosos sem compreender a aceção de seus atos.

E atualmente o mandamento do conformismo é uma lei até mesmo no processo formativo. A educação não pode prescindir da influência da estrutura social objetiva, que lhe prescreve como meta a modelagem dos indivíduos dentro dos parâmetros da aceitação e da passividade. Principalmente com a influência da tecnologia neste cenário, que traz consigo a lógica do cálculo e do pragmatismo, em detrimento da interpretação racional e do exame crítico, mais e mais o processo educativo dificulta perseguir seu objetivo intrínseco: a formação emancipadora dos educandos.

Em seu texto “Educação para quê?” (1966), Adorno diz que dois momentos interdependentes devem compor a educação: a adaptação e a autonomia. Assim, o processo educativo deve contemplar uma etapa de adequação ao existente, através da qual é dada ao sujeito a possibilidade de compreender e se apropriar da realidade na qual vive. Não obstante, o processo não pode encerrar-se nessa fase. O sujeito precisa ser conduzido a um segundo momento, que é justamente o de transpor o plano da adequação em direção à autonomia. Para o teórico, esses dois momentos constituem uma dialética necessária para a formação de uma consciência emancipada. Mas a despeito da importância desta polaridade entre o conformismo e a crítica, é notório que a educação atual não cumpre esse processo, encerrando-se nos limites da adaptação. Somos influenciados, pelo próprio processo educativo, a aceitar passivamente o que nos é arbitrariamente imposto e assim o fazemos. A maneira irrestrita com que a própria tecnologia invadiu nosso trabalho, nossas vidas, nossas relações, nossa intimidade, revela-se a prova mais real dessa assertiva. A crítica, o questionamento, a reflexão, deixaram de ser objetivos primeiros da educação atual, e, por conseguinte, a elevação do espírito rumo à autonomia e ao livre arbítrio dificilmente pode ser atingido.

Poder-se-ia dizer que atualmente a educação predispõe os indivíduos a aceitarem com docilidade o poder arbitrário da sociedade sobre suas existências. Atingidas já na fase inicial de seu processo de desenvolvimento, as pessoas, muitas vezes, passam a vida recebendo com naturalidade as imposições sociais que incidem sobre elas e que direcionam seus comportamentos, ações, valores, crenças, e até mesmo seus desejos e necessidades, no cumprimento dos interesses da estrutura social e do capital. Nesta perspectiva, até mesmo aqueles comportamentos mais simples e livres de quaisquer suspeitas, quando analisados cuidadosamente, contêm as marcas impressas da imposição do todo sobre o indivíduo. Mas as evidências mais insidiosas do poder que a sociedade administrada tem sobre os aspectos da vida de seus membros podem ser contempladas no processo de criação das falsas necessidades. Hoje em dia, juntamente com a alimentação, o sexo, o sono, a habitação, ou seja, com aquelas condições entendidas como necessidades básicas, também a aquisição de utensílios, que até pouco tempo não nos tinham o menor significado, é igualmente tomada como necessidade elementar: televisão, celular, computador, internet passaram a ser parte de nossas vidas e, mais do que isso, se transformaram numa extensão de nós mesmos. Enquanto nos mantemos orquestrados com o ritmo insano expandido por esses aparelhos, não nos sobra tempo para pensar, examinar ou questionar a realidade que nos é pespegada.

As novas tecnologias geram produtos de consumo radicalmente novos. O telefone celular e a internet, símbolos da interconectividade, passam a ser condição de felicidade. O homem volta a ser rei exibindo a sua intimidade com a mercadoria ou identificando-se com os novos ícones, os heróis da mídia eletrônica transformados eles mesmos em mercadorias ou identificados com marcas globais.⁴

⁴ DUPAS, *Ética e poder na sociedade da informação*; revendo o mito do progresso, 2001, p. 118.

O que impulsiona o mercado capitalista é o objetivo incansavelmente perseguido de colocar as pessoas na posição de eternos consumidores de seus bens e serviços, para que elas tenham menos condições e disposição de questionar as intenções subjacentes às suas tão generosas e benevolentes ofertas.

Para explicar de que forma o capitalismo cria essas falsas necessidades e incita as pessoas ao consumismo, Adorno e Horkheimer (1947) criaram a categoria *Indústria Cultural*. Segundo eles, mediante o estabelecimento do sistema capitalista e das condições, que emergiram desta nova ordem social e que geraram uma extrema especialização em razão da diferenciação técnica e social desencadeada, as parcelas integrantes da sociedade passaram a produzir coisas semelhantes ou mesmo homólogas, metamorfoseando a cultura com o intuito de adequá-la aos objetivos do capital. Este fato corroborou a objetivação e reificação da cultura, transformando-a em indústria.

Falar em cultura foi sempre contrário à cultura. O denominador comum cultura já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração. Só a subsunção industrializada e conseqüente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura (ADORNO e HORKHEIMER, 1947, p.123).

A ideia da equivalência das coisas produzidas “culturalmente” foi aceita e acatada no mundo social, de tal sorte que os indivíduos tiveram atrofiada a capacidade de distinguir o idêntico do não-idêntico, o sinônimo do antônimo, acreditando insensatamente na falsa identidade do universal e do particular. De acordo com Adorno e Horkheimer, essa tendência, levada a cabo pelo mundo industrializado, culminou na dissolução dos valores individuais, já que o próprio sujeito já não mais se reconhece como um ente particular envolvido numa coletividade, mas assume a condição que lhe fora previamente designada por interesses alheios, ou seja, integra-se às massas populares e, conjuntamente

com os outros indivíduos, cultua necessidades similares e se torna consumidor ativo dos bens padronizados pela Indústria Cultural, revestindo-se de uma pseudo- individualidade.

E são justamente os recursos técnicos que vão corporificar esse processo. Na época de Adorno, o rádio, o cinema, a maquinaria industrial. Na nossa, a televisão, o computador, as novas mídias; todos com o mesmo objetivo: reduzir o repertório comportamental das pessoas – através da submissão delas à sua racionalidade pragmática e mecanicista – a ações automáticas, espontâneas e canalizadas na direção da compulsão e do consumo desenfreados.

Mas além destas nocivas consequências na intimidade das pessoas, outras ainda começaram a se manifestar. É o caso da debilidade e esvaziamento, cada vez maiores, das relações humanas. O uso do computador, como mediador de quase todos os contatos formais e informais, fez com que esses momentos se tornassem gélidos e insanos, justamente porque eles prescindiram daqueles elementos que significam e enriquecem as relações entre seres humanos: o contato, o toque, as expressões verbais e não verbais, o tom de voz, os gestos. A Internet, essa companheira fiel nos momentos de alegria e tristeza, ao facilitar e agilizar a comunicação, paradoxalmente a desautoriza, porque retira dela seus elementos constitutivos e essenciais, transformando, muitas vezes, as trocas de mensagens entre as pessoas em momentos frívolos e as palavras digitadas em letras mortas.

Além disso, o notório empobrecimento da linguagem, produzido no seio dessas comunicações em massa, também é outro efeito preocupante da intromissão das novas mídias no segmento da comunicação humana. A Internet, ao incentivar nos usuários o emprego de um dialeto próprio, que não apenas desconsidera as regras gramaticais e ortográficas de nossa língua materna, mas que também as ridiculariza ao extremo, enfraquece ainda mais o já debilitado processo de alfabetização dos indivíduos. O paralelo que atualmente existe entre a etapa na qual a criança adquire e assimila as primeiras regras linguísticas e o emprego dessa linguagem virtual deturpada (já que a Internet está presente na

vida de muitas pessoas desde os primeiros anos de suas vidas) produz efeitos extremamente nocivos à alfabetização, corroborando com o analfabetismo e a semiformação.

Enfim, significativamente graves são os efeitos colaterais da presença cada vez maior das novas mídias em nossas vidas. Todavia, mais grave ainda é a nossa incapacidade de percebê-las. Especialmente no atual estágio, em que a nossa racionalidade quase que se identifica com a racionalidade do aparato, mais se nos torna difícil questionar aquilo que é igual a nós mesmos. Nossas vidas, cada vez mais, passam a ser conduzidas pelo ritmo infrene das novas tecnologias, que preconizam como valores essenciais a velocidade, a flexibilidade, a mudança, o útil. Talvez isso explique porque os relacionamentos no nosso mundo globalizado estejam se tornando mais fugazes e voláteis. Atualmente, grande número de pessoas encara as relações monogâmicas como situações cerceadoras de liberdade e aposta as fichas em contatos passageiros e efêmeros. Por sua vez, a família – em seus moldes tradicionais – perde lugar em nossa sociedade, pois contatos sólidos e permanentes são termos em desprestígio na atual conjuntura social.

Diante do exposto, é possível inferir que a vida dos indivíduos – em seus aspectos e manifestações – se tornou um segmento administrado e racionalizado pelo poder coercitivo da estrutura social. O ritmo da sociedade se converteu, para cada um de nós, num compasso universal, ao qual nos mantemos cadenciados.

Eis que o nosso mundo administrado, finalmente, está a cumprir a utopia de Aldous Huxley, apresentada no livro *Brave New World* (*Admirável Mundo Novo*), escrito em 1932, na Inglaterra. Naquele, o autor projeta a ideia de um futuro, no qual a extrema especialização técnica e científica teria originado um modelo de sociedade, em que seus integrantes ver-se-iam poupados do esforço e da dor, em troca da renúncia aos sentimentos, às emoções e à liberdade.

Três lemas sentenciam a vida dos indivíduos na obra de Huxley: comunidade, identidade e estabilidade. *Comunidade* designa uma situação na qual cada existência particular fica subjugada ao funcionamento do todo, ou seja, cada indivíduo

pertence, indiscriminadamente, a todos os demais. *Identidade* representa a igualdade que existe entre os habitantes desta sociedade, na qual a problemática das diferenças individuais foi sanada pelo progresso da biologia, que possibilitou a criação artificial – pelo Processo *Bokanovsky* – de seres humanos idênticos, cujas únicas distinções se estabelecem pelo maior ou menor nível de oxigênio que lhes é concedido no ato da fecundação, e que vai determinar o enquadramento deles em castas sociais diferenciadas, cada qual, identificada por uma letra do alfabeto grego. Finalmente, *Estabilidade* designa um estado de completa harmonia entre os habitantes desta sociedade, em que os conflitos e tensões sociais desapareceram e as pessoas, além de se conformarem, se identificam e aceitam incondicionalmente a ordem estabelecida. A adaptação perfeita é garantida pelo condicionamento dos indivíduos através da hipnopediá (aprendizagem durante o sono) e do processo neopavloviano, mediante o qual eles são consciente e inconscientemente convencidos a aceitar e a amar o destino social que lhes foi reservado.

Estas sentenças – embora não exatamente da maneira como Huxley as descreveu no seu prognóstico de sociedade do futuro – estão se realizando no presente. Hoje a existência individual, em suas nuances, está subordinada ao funcionamento da estrutura social. O capitalismo unificou os homens em torno do consumo de suas mercadorias, propagando valores, ideologias e criando necessidades que têm como fim último neutralizar as discordâncias, as resistências ou mesmo conflitos que venham a prejudicar a ordem estabelecida. A estabilidade social está garantida por um processo de identificação, em que as pessoas – submetidas ao mecanismo de cooptação ideológica – passam a pensar, a querer e a se comportar de maneira padronizada, ansiando e desejando, cada vez mais, nutrir o sistema econômico. A função niveladora, que em Huxley foi delegada principalmente às ciências biológicas, na nossa sociedade coube à economia, que cumpriu com excelência o papel de equiparar os homens, não na perspectiva da aparência, e sim da ideologia.

Mas a manipulação dos processos conscientes e inconscientes, como a principal artimanha para o controle dos indivíduos, não escapou a Huxley. Desde as passagens em que apresenta os métodos de condicionamento empregados para a aceitação, pelas pessoas, das imposições sociais sobre suas existências, até suas descrições dos estratagemas usados para impedi-los de se rebelarem contra as condições estabelecidas, quais sejam, a liberação sexual, a difusão de uma droga chamada *soma*, a criação das falsas necessidades, dentre outros, denotam o reconhecimento de que a dominação se faz vigente pela neutralização do pensamento. Tal como a história recente vem provar. Aliás, no tocante aos aspectos principais da sociedade de Huxley, a atual parece ser a encarnação da narrativa!

A liberação sexual que caracteriza o admirável mundo novo, por exemplo, se aproxima da descrição da nossa realidade, cada vez mais marcada por relacionamentos transitórios, nos quais o sexo é considerado um elemento indispensável e se concretiza de maneira maquinal e automática. Mas o aspecto problemático dessa banalização do sexo é o engodo que o atravessa. A promiscuidade, ao invés de propiciar a liberdade pressuposta (já que hipoteticamente todos poderiam se relacionar abertamente, sem repressões de qualquer nível), representa, na verdade, a racionalização e administração das questões sexuais pela sociedade, e, por conseguinte, uma forma de controle e repressão dos impulsos dos indivíduos. Enquanto estes se mantêm ocupados atendendo aos requisitos dessa nova ordem administrativa sobre o sexo, menos lhes sobra de tempo para analisar, questionar, resistir. Freud afirmou que os interditos sociais existentes em torno do sexo, ao contrário de serem limitantes, são os elementos que tornam possível o desenvolvimento da cultura e dos próprios sujeitos, justamente porque induzem estes últimos à canalização de seus impulsos sexuais reprimidos – os quais precisam ser liberados – na direção de expressões saudáveis e socialmente aceitáveis, como é caso das produções artísticas mais sublimes; razão pela qual, Freud intitulou este processo de sublimação. Neste sentido, a repressão

sexual é um elemento que cumpre duas funções interdependentes: tornar possível a cultura a partir do desenvolvimento subjetivo. Na direção contrária, porém, quando os limites da repressão cedem lugar à permissão do não permitido, as pessoas são subjetivamente atingidas e suas capacidades psíquicas ficam sensivelmente fragilizadas. Razão pela qual, na sociedade liberal de Huxley, ou mesmo na nossa, elas têm dificuldade de raciocinar, refletir, analisar, sendo mais facilmente cooptadas e controladas.

De modo análogo ao que acontece com as questões sexuais, a obsolescência dos laços familiares na contemporaneidade — concretizada por contatos mais rápidos e superficiais mediados por equipamentos tecnológicos —, transforma o olhar desdenhoso e debochado que o admirável mundo novo lançou sobre a família num fato aceitável e compreensível. Num mundo em que a vida era produto de processos artificiais, a família era tomada como um conceito tão ultrapassado, que a menção a ele provocava risos até mesmo nas crianças. Acompanhemos um trecho do romance no qual, a definição de família, expressa, em si mesma, uma repulsa ao conceito:

O lar, a casa — algumas peças exíguas, onde se apinhavam, de maneira sufocante, um homem, uma mulher, uma mulher periodicamente prolífica, um bando de meninos e meninas de todas as idades. Falta de ar, falta de espaço; uma prisão insuficientemente esterilizada; a obscuridade, a doença, os cheiros.⁵

Na nossa sociedade, ao invés de risos, a degradação das relações familiares é digna de uma análise minuciosa. Assim como a promiscuidade, a instabilidade e transitoriedade, que marcam as relações no nosso mundo globalizado, servem muito bem ao objetivo de entreter as pessoas com preocupações fúteis, enquanto o domínio da sociedade sobre suas vidas se estende de maneira vertiginosa.

Também no que diz respeito à criação das falsas necessidades pelo sistema, há igualmente similaridade entre o romance e a vida real contemporânea. Considerado um dos pilares da nossa

⁵ HUXLEY, *Admirável Mundo Novo*, 2005, p. 26.

sociedade administrada, o processo de criação dessas necessidades é explorado de maneira exemplar por Huxley. Acompanhemos o seguinte trecho do romance no qual – pela fala do diretor a um grupo de estudantes – há uma explicação de como este processo é estrategicamente operacionalizado:

Nós condicionamos as massas a detestarem o campo, mas, simultaneamente, as condicionamos a adorarem todos os esportes ao ar livre. Ao mesmo tempo, providenciamos para que todos os esportes ao ar livre exijam o emprego de aparelhos complicados. De modo que elas consomem artigos manufaturados, assim como transporte (HUXLEY, 2005, p. 34).

Finalmente, outro ponto em que a ficção se aproxima sensivelmente da realidade se refere à metodologia do processo educativo. Se o “admirável mundo novo” concentrara a educação em torno de técnicas rigorosas de condicionamento, como estratégias infalíveis de indução dos sujeitos à internalização do destino impingido, o “nosso admirável mundo globalizado”, de maneira menos declarada, porém com uma capacidade persuasiva enfática – desenvolveu esse processo de maneira cabal. A educação – formal e informal – está voltada atualmente à harmonização dos anseios e necessidades individuais com os objetivos e interesses do todo social. A hipnopédia serve perfeitamente a este fim. Empregada no romance através de frases administradas durante o sono e, conseqüentemente, convertidas em imperativos categoricamente obedecidos pelas pessoas, ela é contemporaneamente usada de forma ligeiramente mais sutil, mas igualmente eficaz. Algumas frases soltas – aparentemente casuais, tais como: “tempo é dinheiro”, “a vida é dura para quem é mole”, “Deus ajuda quem cedo madruga”, dentre outras, adentram nossos ouvidos e se convertem em normas de vida.

Eis que se configura, diante da análise até aqui empreendida, o dilema que se nos impõe no presente momento: como reverter este processo de degradação de nossa racionalidade, se justamente a

educação – este *locus* que deveria fomentar a construção de uma consciência crítica – está eivado pelos objetivos desumanizantes do sistema econômico? Certamente, não há respostas prontas e nem, tampouco, fórmulas para a mudança dessa condição. Mas eis que um convite se nos apresenta como uma possibilidade ímpar: o de que aqueles que ainda conseguem enxergar — não obstante a espessa névoa que o capitalismo lhes impõe diante dos olhos —, que, ao invés de se conformarem com a aparência das coisas, tentem ir além, e comuniquem aos outros o que viram. E que diante do dilema entre revelar a verdade ou ocultá-la por receio, eles sejam tomados pela mesma obstinação que contagiou o fugitivo da caverna de Platão; que, mesmo sob pena de sofrer represália dos que poderiam não compreender o caráter sublime de sua experiência, resolveu se arriscar, pois, tinha esperança de encontrar alguns que estivessem dispostos a se libertar das correntes e fazer o mesmo movimento em direção à luz. Ainda há esperança de que os educadores, bem como os críticos da cultura, também se disponham a ir além das sombras ideológicas do desenvolvimento social, econômico e tecnológico e revelem, com admiração, o que viram. É bem possível que ao fazê-lo eles encontrem – diante de tantas rejeições e negativas – pessoas dispostas à afirmação da autonomia e da consciência, em um mundo que, reiteradamente, anula estes valores subjetivos. No inconformismo, na resistência e na força crítica pode ainda a educação reconciliar-se consigo mesma.

Referências

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-156.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER. “O conceito de esclarecimento”. In: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do**

esclarecimento: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 19-52.

ADORNO, T.W. "Aldous Huxley e a utopia". In ADORNO, T.W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 91-116

ADORNO, T.W. "Educação – para quê?". In ADORNO, T.W. **Educação e Emancipação**. Tradução e Introdução de Wolfgang Leo Maar. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 139-154.

ADORNO, T.W. "Tesis sobre La necesidad". In ADORNO T.W. **Escritos sociológicos I**. Obra Completa, 8. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 365-368.

DUPAS, Gilberto. "Ética e poder na sociedade da informação; revendo o mito do progresso". **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, nº 18, p. 117-122, set/ out/ nov/ dez 2001.

HUXLEY, A. **Admirável Mundo Novo**. Trad. Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2005.

PUCCI, B. A formação emancipadora no Admirável Mundo Globalizado. In CENCI, Ângelo V.; DALBOSCO, Claudio A.; MÜHL, Eldon H. (Orgs.). **Sobre Filosofia e Educação: racionalidade, diversidade e formação pedagógica**, Passo Fundo/RS: Editora da Universidade de Passo Fundo, 2009, p. 239-252.

XVII

Relações e tensões entre o eu lírico e o mundo em *Cantiga de Enganar*, 2020 ¹

Por que fiz o mundo? Deus se pergunta/ e
se responde: Não sei (Andrade) ²

Meus olhos são pequenos para ver/ o
mundo que se esvai em sujo e sangue.
(Andrade) ³

Tu não me enganas, mundo, e não te
engano a ti (Andrade) ⁴

Apenas em virtude dos desesperançados
nos é concedida a esperança (Benjamin) ⁵

Este texto se propõe interpretar a poesia de Carlos Drummond de Andrade, “*Cantiga de enganar*”, de seu livro *Claro Enigma* (1951), em diálogo com as reflexões estético-filosóficas de Theodor Adorno (2003; 2009; 2011 e 2013) e com estudiosos das obras de Drummond de Andrade: Bischof (2005), Pinheiro (2008) e Siniscalchi (2009). Antes de se mergulhar no interior da poesia, foram estudados 4 pressupostos filosófico-literários: a tensão entre

¹ Este ensaio foi escrito em parceria com Camila de Carvalho Cordeiro Portella e Rafael Callegari Moreira, em 2020, ambos graduados em Psicologia pela Universidade Metodista de Piracicaba. Inédito.

² ANDRADE, *Tristeza no céu*, 1967, p. 275.

³ ANDRADE, *Visão 1944*, 2012a, p. 135-138.

⁴ ANDRADE, *Legado*, 2012b, p. 19.

⁵ Última oração do ensaio *As Afinidades eletivas de Goethe*, de Walter Benjamin (2009, p. 121). Uma homenagem aos 80 anos da morte de Walter Benjamin (26/09/1940).

as poesias de *A Rosa do Povo* (1945) e as de *Claro Enigma* (1951); a orientação teórico-metodológica que norteará o texto; o título da Sessão em que se encontra a poesia: “Entre Lobo e Cão”; o título do poema com resquícios medievalistas: “Cantiga de enganar”. A seguir, o poema, de 103 versos, foi dividido em 5 partes e analisado parte por parte: Introdução: apresentação dos enganos do mundo (versos 1-17); as primeiras perspectivas de superar os enganos do mundo que não se realizam (versos 18-46); o destaque para outras dimensões negativas do mundo: sem sentido; fechado; vazio (versos 47-68); o eu lírico, em parceria com seu bem-amado, apresenta 4 novos argumentos para enfrentar o mundo, mas é rechaçado pelo próprio mundo em todos eles (versos 69-101). Nos últimos dois versos (102-103), o eu lírico e seu bem-amado conseguem articular sua proposta final: *Sejamos como se fôramos/ num mundo que fosse: o Mundo*. A interpretação do texto chega ao fim resgatando a atualidade do poema “Cantigas de Enganar”, em tempos de Covid-19, do neo-liberalismo exacerbado e do desgoverno de nosso país.

A obra de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) é vasta: são mais de 50 livros, entre poesias, crônicas e contos; tornou-se conhecido e reconhecido principalmente por seus poemas. Entre seus livros, destacam-se: *Uma Poesia* (1930); *Sentimentos do Mundo* (1940); *A Rosa do Povo* (1945); *Claro Enigma* (1951); *Antologia Poética* (1962); *José e Outros* (1967); *Corpo* (1984).

O livro *Claro Enigma* é constituído por VI Sessões e 42 poesias. “Cantiga de Enganar” é a 15a. da Sessão I, que se intitula “Entre lobo e cão”, e é configurada por 103 versos, a maioria deles heptassílabos – sete sílabas poéticas –, também conhecidos como versos de redondilha maior. Eis o poema “Cantiga de Enganar”, concentrado:

*O mundo não vale o mundo, / meu bem. / Eu plantei um
pé-de-sono, / brotaram vinte roseiras. / Se me cortei nelas todas/
e se todas se tingiram/de um vago sangue jorrado/
ao capricho dos espinhos, / não foi culpa de ninguém.*

*O mundo, / meu bem, / não vale/ a pena, e a face serena/
vale a face torturada. / Há muito aprendi a rir, /
de quê? de mim? ou de nada?/ O mundo, valer não vale (1-17).*

*Tal como sombra no vale, / a vida baixa... e se sobe/
algum som deste declive, / não é grito de pastor/ convocando
o seu rebanho. / Não é flauta, não é canto/ de amoroso desencanto. /
Não é suspiro de grilo, / voz noturna de nascentes, / não é mãe
chamando filho, / não é silvo de serpentes/ esquecidas de morder/
como abstratas ao luar. / Não é choro de criança/ para um homem
se formar. / Tampouco a respiração/ de soldados e de enfermos, /
de meninos internados/ ou de freiras em clausura. / Não são
grupos submergidos/ nas geleiras do entressonho/ e que se deixem
desprender-se, / menos que simples palavra, / menos que folha de
outono, / a partícula sonora/ que a vida contém, e a morte/
contém, o mero registro/ da energia concentrada.
Não é isto, nem nada (18-46).*

*É som que precede a música, / sobrance dos desencontros/
e dos encontros fortuitos, / dos malencontros e das / miragens
que se condensam / ou que se dissolvem noutras/ absurdas
figurações. O mundo não tem sentido. / O mundo e suas canções /
de timbre mais comovido/ estão calados, e a fala/ que de uma para
outra sala/ ouvimos em certo instante/ é silêncio que faz eco/
e que volta a ser silêncio/no negrume circundante. / Silêncio:
que quer dizer? / Que diz a boca do mundo?/ Meu bem, o mundo
é fechado, / se não for antes vazio. / O mundo é talvez: e é só. /
Talvez nem seja talvez. (47-68)*

*O mundo não vale a pena, / mas a pena não existe. / Meu bem,
 façamos de conta. / De sofrer e de olvidar, / de lembrar e de fruir, /
 de escolher nossas lembranças/ e revertê-las, acaso/ se lembrem
 demais em nós. / Façamos, meu bem, de conta/ – mas a conta não
 existe – / que é tudo como se fosse, / ou que, se fora, não era. /
 Meu bem, usemos palavras. / Façamos mundos: ideias. /
 Deixemos o mundo aos outros, / Já que o querem gastar. /
 Meu bem, sejamos fortíssimos/ – mas a força não existe – /
 E na mais pura mentira/ do mundo que se desmente, /*

*recortemos nossa imagem, / mais ilusória que tudo, /
pois haverá maior falso / que imaginar-se alguém vivo, /
como se um sonho pudesse/dar-nos o gosto do sonho? /
Mas o sonho não existe!
Meu bem, assim acordados, / assim lúcidos, severos, /
ou assim abandonados, /deixando-nos à deriva!
levar na palma do tempo/– mas o tempo não existe –
(versos 69 -101)*

*Sejamos como se fôramos/ num mundo que fosse: o Mundo.
(versos 102 -103) (ANDRADE, 2012b)*

Antes de mergulhar no interior da poesia, para ouvir o que ela tem a nos dizer, é pertinente observar alguns pressupostos filosófico-literários, que poderão nos ajudar a compreendê-la, entre os quais: 1). a tensão entre as poesias de *A Rosa do Povo*, de 1945 e as poesias de *Claro Enigma*, de 1951; 2). a orientação teórico-metodológica que norteará o desenvolvimento do texto; 3). o título da Sessão em que se encontra a poesia em análise: “Entre Lobo e Cão”; 4). o título do poema com reminiscências medievalistas: “Cantiga de enganar”.

1). A íntima relação entre o eu lírico e a realidade histórico-conjuntural já se mostrava de forma explícita nos versos do livro *Sentimento do Mundo*, escritos entre 1935 e 1940, quando, então, se tornam públicos. O poeta se sente sumamente preocupado com a situação mundial e nacional, assolada pelo Nazismo, pela Segunda Guerra Mundial, bem como pela ditadura varguista (1937-1945). Tocado em suas convicções ético-políticas por princípios socialistas, o “sentimento do mundo”, que se expressa nos poemas, carrega tensa dualidade entre a esperança de um momento melhor e a frustração de uma realidade dolorosa. Esse “sentimento do mundo” se tornará mais luminoso e engajado nos poemas de *A Rosa do Povo*, escritos entre 1943 e 1945, quando os horrores da 2ª Guerra Mundial, de um lado, se faziam mais angustiantes; e, de outro, já se prenunciavam derrocadas do nazi-fascismo e fragilidades no

Estado Novo. O soneto “Àporo”, de cinco sílabas poéticas, retrata com pertinência a esperança estético-política do poeta com sua realidade, nesse momento histórico.

Um inseto cava/ cava sem alarme/ perfurando a terra/ sem achar escape.
/ Que fazer, exausto, / em país bloqueado, / enlace de noite/ raiz e
minério? / Eis que o labirinto/ (oh razão, mistério)/ presto se desaba:/ em
verde, sozinha,/ antieuclediana,/ uma orquídea forma-se.⁶

Os versos, porém, de *Claro Enigma*, publicados em 1951, quando países europeus e o Brasil estão reiniciando suas experiências democráticas, causam estranheza a leitores e a críticos literários por expressarem um “ensombreamento” do sujeito poético em relação ao mundo, e leva-os a detectarem no conjunto dos poemas um retraimento de Drummond no embate com a realidade, um refúgio em paragens metafísicas.

Este ensaio quer seguir outro caminho teórico-metodológico de interpretação social da lírica: averiguar, de forma imanente, “como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte, mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa”⁷; observar como os contrastes encontrados no poema refletem as contradições da sociedade; tentar compreender que “o eu retorcido que se constrói nos poemas de *Claro Enigma* ecoa um mundo também torto”⁸. Procura ainda constatar como a melancolia, a negatividade e a recusa frente aos entraves do mundo, em “Cantiga de Enganar”, podem se transformar em um latente posicionamento político, com a perspectiva “de ver o desencantamento drummondiano, (...)”,

⁶ ANDRADE, Áporo, In *Rosa do Povo*, 2012a, p. 45.

⁷ ADORNO, *Palestra sobre Lírica e Sociedade*, 2003, p. 67.

⁸ PINHEIRO, *Literatura e sociedade em 'Claro enigma'*: uma leitura de 'Razão da recusa', de Betina Bischof, 2008, p. 2.

como um modo ainda, indireto e truncado, de se contrapor às mazelas do seu tempo histórico”.⁹

2). Nessa perspectiva, o título do livro, *Claro Enigma* – um oxímoro: figura sintática em que os termos obscuridade e clareza se contradizem, mas, nos poemas, se compõem – faz jus aos tons de sombra e de luzes que, nos versos, permeiam a relação dialética entre o sujeito e o mundo. E a epígrafe do livro “*Les événements m’ennuient*” – “Os acontecimentos me entediam”, do filósofo, escritor e poeta francês, da escola simbolista, Paul Valéry (1871-1945) –, ao contrário de expressar uma postura poética de repulsa, de abandono das temáticas social e política em favor de questões ditas metafísicas, reflete, no contexto do eixo teórico-metodológico por nós adotado, um “sentimento de desgosto, de vazio, de aborrecimento, de melancolia”¹⁰ do eu lírico, fragmentado, frente às questões sombrias do mundo retorcido e o leva a se posicionar contra as mesmas.

O caminho teórico-metodológico que este texto percorre se aproxima do encaminhamento reflexivo de Samuel Tristan Jr., no Posfácio ao livro de Drummond, *Claro Enigma*: “Mas seria um equívoco supor que Drummond de *Claro enigma* dá as costas à história e à vida terrena: uma e outra estão profundamente entranhadas nos poemas do livro, à espera de leitores que se disponham, por sua vez, a lavrá-los com paciência”.¹¹

3). A Sessão I – “Entre o Lobo e o Cão” – em que se encontra o poema “*Cantiga de Enganar*”, é constituída por 18 poesias; inicia-se com “*Dissolução*” – *Escurece, e não me seduz/ tatear sequer uma lâmpada./ Pois que aprouve ao dia findar,/ aceito a noite* – e termina com “*Aspiração*” – *Aspiro antes à fiel indiferença/ mas pausada bastante para*

⁹ BISCHOF, *Razão da recusa*. Um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade, 2005, p. 11

¹⁰ HOUAISS, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001, p. 2.684.

¹¹ TRISTAN JR. Um poeta do mundo terreno: Posfácio do livro de DRUMMOND, *Claro Enigma*, 2012b, p. 124.

*sustentar a vida/ e, na sua indiscriminação de crueldade e diamante,/ capaz de sugerir o fim sem a injustiça dos prêmios.*¹²

Seis poesias da Sessão I se expressam em forma de soneto – “Remissão”; “Ingaia Ciência”; “Legado”; “Sonetinho do Falso Fernando Pessoa”; “A Tela Contemplada”; e “Oficina irritada”. Entre os sonetos destacamos “Ingaia Ciência”, em que o poeta dialoga lírica e reflexivamente com Nietzsche; o filósofo, crítico de seu momento histórico, tenta resgatar a necessidade do espírito livre, jovial, na construção da experiência filosófica – a “gaia ciência”; o poeta, no início de seu estágio de maturidade, tal como os antigos trovadores, sente na pele as dificuldades de manter o espírito livre nas tensões com o mundo e com sua idade – a “ingaia ciência” –, mas enfrenta a realidade com firmeza: *A madureza sabe o preço exato/ dos amores, dos ócios, dos quebrantos,/ e nada pode contra sua ciência/ e nem contra si mesma. O agudo olfato, / o agudo olhar, a mão, livre de encantos, / se destroem no sonho da existência* (ANDRADE, 2012b, p. 18). Destacamos, ainda, entre os sonetos, “Oficina irritada”, em que o poeta iracundo, ciente da força de seus versos, se volta contra aqueles que buscam nas obras de arte momentos e prazeres alienados, como se elas fossem produtos da indústria cultural.

Eu quero compor um soneto duro/como poeta algum ousara escrever. / Eu quero pintar um soneto escuro, / seco, abafado, difícil de ler. / Quero que meu soneto, no futuro,/ não desperte em ninguém nenhum prazer./ E que, no seu maligno ar imaturo,/ ao mesmo tempo saiba ser, não ser (*idem*, 2012b, p. 38).

O título com que Drummond nomeia a Sessão I, de *Claro Enigma*, é significativo: “Entre o Lobo e o Cão”. Para Achcar, essa expressão caracteriza o momento do crepúsculo, a descida da noite, em que todos os gatos são pardos, e que, portanto, já não se consegue distinguir entre os dois animais¹³. Por outro lado, essa expressão pode caracterizar também a tensão entre esses dois

¹² ANDRADE, *Claro Enigma*, 2012b, p. 15; 40.

¹³ ACHCAR, *A Rosa do Povo & Claro Enigma*, 1993, p.55.

animais, que se parecem fisicamente, mas que se contrapõem realmente: o lobo enquanto animal selvagem, solitário, que gera perigo e preocupações; o cão como animal que convive com o ser humano, que acompanha seu dono nas mais diferentes circunstâncias. Estar entre o lobo e o cão pode significar que o mundo em que o poeta escreveu seus versos manifestava predominantemente situações de maldade, de medo, de perseguição – “o homem enquanto lobo do próprio homem”, no dizer de Hobbes –, e, ao mesmo tempo, lhe abria perspectivas de solidariedade, de convivência, de integração com a natureza. Prevaecem, pois, nos poemas, os “tons de sombra” de que se constituía a realidade do mundo de então.

Queremos destacar ainda dois outros poemas da Sessão I: “Um Boi vê os Homens” e “Opaco”. Em “Um Boi vê os Homens” percebemos um diálogo entre o mineiro de Itabira do Mato Dentro e o mineiro de Cordisburgo. Para o poeta, o olhar do boi em direção ao homem é, ao mesmo tempo, compassivo e perplexo:

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm/ e correm de um para outro lado, sempre esquecidos/ de alguma coisa. Certamente, faltalhes/ não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres/ e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves, / até sinistros. .../ E ficam tristes/ e no rastro da tristeza chegam à crueldade. / Toda a expressão deles mora nos olhos – e perde-se/ a um simples baixar de cílios, a uma sombra (ANDRADE, 2012b, p. 25).

Para Guimarães Rosa, em “Conversas de Bois”, penúltimo conto de *Sagarana*, os oito bovinos que levam o carro grande da fazenda para a cidade, transportando um defunto e rapaduras, não paravam de conversar no transcurso e reagiam, com críticas, às ferroadas do condutor, seu Agenor, seu algoz: “– O homem é um bicho esmochado, que não devia haver, nem convém espiar muito para o homem” ... “Um homem não é mais forte do que um boi... E nem todos os bois obedecem sempre ao homem ...” ... “As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor – tudo, pensado, é pior”

... “Perto do homem, só tem confusão...”¹⁴. E, quase ao final da viagem, numa subida perigosa, os bois articularam a morte de seu Agenor, jogando-o para fora do carro, barranco abaixo.

“Opaco”, por sua vez, é um dos 4 poemas analisados por Betina Bischof em seu livro *Razão da Recusa*: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. Os outros três são: “Os bens e o sangue” e “A Máquina do Mundo” – de *Claro Enigma*; e “Áporo”, de *A Rosa do Povo*. No poema “Opaco”, o desejo do eu lírico é contemplar a lua e as estrelas em uma noite de luar; mas tem como obstáculo o edifício, na metrópole, que impede sua visão:

Noite. Certo/ muitos são os astros. / Mas o edifício/ barra-me a vista.
/ Quis interpretá-lo./ Valeu? Hoje/ barra-me (há luar) a vista. / Nada
escrito no céu, / sei. / Mas queria vê-lo./ O edifício barra-me/ a vista./
Zumbido/ de besouro. Motor/ arfando. O edifício barra-me/ a vista.

O poema constrói-se sobre uma estrutura de contrastes, de cuja movimentação brota a negatividade, o obstáculo, que penetram as estrofes: “a impossibilidade incontornável que tem o eu lírico de alcançar, com os olhos, o objeto do seu desejo” (BISCHOF, 2005, p. 17). A última estrofe do poema, porém, é desconcertante: *Assim ao luar é mais humilde. / Por ele é que sei do luar. / Não, não me barra/ a vista. A vista se barra/ a si mesma* (ANDRADE, 2012b, p. 39). Nas quatro estrofes anteriores era o edifício que impedia o acesso do eu lírico ao céu, às estrelas, ao luar. Na última estrofe, há uma transferência do bloqueio do edifício para a interioridade do eu lírico. O edifício se torna mediação no processo de contemplação do luar: *Por ele é que sei do luar*. Há na poesia uma trama intrincada entre a negatividade e o desejo. E Bischof comenta:

É pelo obstáculo que se sente na poesia, o peso do mundo – e é ao mesmo tempo por ele que se pode ter a luz de um conhecimento possível desse peso; é pela passagem do obstáculo concreto (edifício) àquele que tem lugar na subjetividade de um “eu todo retorcido”,

¹⁴ ROSA, *Conversas de Boi*, 2001, p. 331-334.

que se faz, de certo modo, o tatear da espessura e opacidade de mundo e sujeito (2005, p. 39)

4). O último pressuposto a ser examinado, antes de dialogarmos diretamente com a poesia, é o título “Cantiga de enganar”. O vocábulo “cantiga” historicamente conectava duas expressões artísticas populares, entoadas pelos trovadores medievais: ¹⁵ a poesia e o canto; a composição poética, de versos curtos e divididas em estrofes, própria para ser cantada. Destacaram-se historicamente duas formas líricas: a “cantiga de amigo”, em que a amada, proveniente do povo, lamentava a ausência do amigo/amante ou exprimia sua alegria em poder novamente encontrar-se com ele; e a “cantiga de amor”, em que o homem declarava seu amor à amada, em geral uma senhora nobre e casada e lamentava não ser correspondido em seu anseio (HOUAISS, 2001, p. 603).

O poema “Cantiga de enganar”, ganha ares e contornos do século XX, momento em que o mundo presenciou terrificantes manifestações de ódio, de destruição, de mortandade. *O mundo não vale o mundo, meu bem*. Ao mesmo tempo em que a cantiga faz referência à arte medieval pela atitude carinhosa do eu lírico se dirigir à pessoa amada, ao entoar seu hino e seus versos, o seu propósito é revelar-lhe as ilusões, o desencantamento, os enganos que o mundo, desenvolvido pelos homens, produziu na contemporaneidade. Esta é apenas a hipótese inicial de trabalho. Ao final da análise interpretativa, após dialogarmos com os diferentes momentos que compõem o poema, revisitaremos essa hipótese, à luz de outras indagações. À semelhança de Betina Bischof (2005) e de Mariana Quadros Pinheiros (2008) vamos buscar o apoio teórico-metodológico nas reflexões estéticas de Theodor Adorno, para quem “as obras de arte manifestam sua grandeza ao deixarem falar aquilo que a ideologia esconde”. E mais:

¹⁵ O Trovadorismo foi um movimento literário que surgiu na Idade Média no século XI, na região da Provença (sul da França). Ele se espalhou por toda a Europa e teve seu declínio no século XIV, quando começou o humanismo.

[...] só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia (...). Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado, consciência autêntica de uma época, em que a possibilidade real da utopia – o fato de a terra, segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso – se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total. (ADORNO, 2003, p. 68; 2011, p. 58)¹⁶

Vamos, pois, abrir a mente, o coração, estabelecer um diálogo franco com “Cantiga de Enganar” e deixar que o poema nos olhe e nos revele o que ele julgar pertinente. Vamos caminhar parte por parte, ou “Pé por pé, pé por si... Pèrpopè, pèporsí”, como se expressava o personagem do conto “São Marcos”, de Guimarães Rosa, ao se sentir cego no meio da mata e se deixar, atento, guiar pelos ouvidos (2001, p. 288-289).

*O mundo não vale o mundo,
meu bem.
Eu plantei um pé-de-sono,
brotaram vinte roseiras.
Se me cortei nelas todas
e se todas se tingiram
de um vago sangue jorrado
ao capricho dos espinhos,
não foi culpa de ninguém.
O mundo,
meu bem,
não vale
a pena, e a face serena
vale a face torturada.
Há muito aprendi a rir,
de quê? de mim? ou de nada?
O mundo, valer não vale. (versos 1-17)*

¹⁶ ADORNO, *Teoria Estética*, 2011, p. 58.

Wisnik, reconhecido estudioso de Drummond, nos mostra que a palavra “mundo” é frequente nos poemas do itabirano; essa constância “revela uma consciência aguda do lugar da poesia em nosso tempo: o mundo exclui a poesia, no entanto a poesia insiste em incluir o mundo”. Revela ainda uma “consciência crítica e compassiva, politicamente alerta e auto-irônica, do lugar solitário do indivíduo na massa urbana”¹⁷. Em “Cantiga de Enganar” a palavra mundo é citada 15 vezes; os diferentes momentos e modalidades desse vocábulo refletem o “tensionamento” do poeta com os acontecimentos sociais, políticos e culturais do momento histórico em que *Claro enigma* foi produzido.

O mundo não vale o mundo, meu bem ... O mundo, meu bem, não vale a pena. ... O mundo, valer não vale. O eu lírico que se dirige à pessoa amada manifesta ser experiente, conhecedor e crítico dos acontecimentos do mundo em que vive e propenso a construir uma proposta de como enfrentar a difícil realidade que os desafia. Nos primeiros 17 versos, por três vezes insiste em sua postura negativa em relação ao mundo, enquanto um todo. A expressão incisiva que se repete nesses primeiros versos ... *O mundo não vale a pena* ... assume uma forma retorcida e pausada nos versos 10-12 e outorga ao discurso lírico um teor duro, insistente, convicto e formativo.

A experiência da maturidade, que se anunciava com firmeza nos versos de “A Ingaia Ciência” – *A madureza, essa terrível prenda/ que alguém nos dá, raptando-nos, com ela, / todo sabor gratuito de oferenda/ ... ; A madureza que vê ... que o mundo converte numa cela. ... A madureza que sabe o preço exato/ dos amores, dos ócios, dos quebrantos, / e nada pode contra sua ciência/ e nem contra si mesma* (ANDRADE, 2012b, p.18) – é a mesma que se mostra com contundência em “Cantigas de Enganar”, escritas quando o poeta (1902-1951) já se aproximava do quinquagésimo ano de sua vida.

Há uma contraposição radical entre o mundo de nossos sonhos, de nossos desejos – um mundo dos homens, em que deveria predominar a liberdade, a igualdade e a fraternidade; e o

¹⁷ WISNIK, Drummond e o Mundo, 2005.

mundo real em que vivemos, no qual a violência, o preconceito, o empobrecimento da maioria da população são suas características principais: *O mundo não vale o mundo, meu bem.*

Essa tensão entre o mundo de nossos sonhos e o mundo da realidade social é reforçada nos primeiros versos em mais dois momentos: na contraposição: – *Eu plantei um pé-de-sono, brotaram vinte roseiras – Se me cortei nelas todas; não foi culpa de ninguém;* e, na oração filosófico-reflexiva: *a face serena vale a face torturada.* Plantei um pé-de-sono: o eu lírico reafirma sua práxis literária e política na busca e na crença de um mundo melhor, em que “A Rosa do Povo” alimentava esperanças de um país democrático, de uma sociedade pós-guerra solidária e o que se continua a ver e a sentir é que a beleza e o colorido das flores foram ofuscados pelos seus espinhos, que continuavam sangrando os homens, mesmo em um sistema político que se dizia guiado pela democracia. E com uma justificativa covarde e, ao mesmo tempo, agravante, ironicamente expressa pelo poeta: *não foi culpa de ninguém.*

O momento filosófico-reflexivo dessa tensão – *a face serena vale a face torturada* – mostra, por outro lado, que o breve período democrático vivido em nosso país no pós-Segunda Guerra Mundial, era apenas uma aparência dos problemas sociais e políticos que atingiam a grande massa da população, que foi se agravando e teve seu momento catastrófico com o golpe militar de 1964, com as prisões, torturas e mortes dos que se posicionavam contra o regime; anos de chumbo, de fechamento político, mas que, o agravamento da ditadura militar, de um lado, e o desenvolvimento dos setores industriais, financeiros e de serviços, de outro, com a consequente intensificação da exploração da classe trabalhadora, propiciaram o surgimento de sindicatos fortes e politizados, como dos metalúrgicos, dos bancários, dos docentes, bem como do inesquecível movimento das “Diretas já”, nos anos 1980.

Há muito aprendi a rir,/ de quê? de mim? ou de nada?! O mundo, valer não vale. O poeta termina essa primeira parte de sua poesia reforçando seu eixo-fundamental de crítica e de negação do mundo em que vivia, agora através do riso, da ironia. Essas duas

expressões mimético-somáticas do ser humano, aparentemente jocosas, lúdicas, podem, em determinado contexto, ter um caráter transgressor, subversivo e tirar o espectador da zona de conforto e torná-lo atento e reflexivo em relação ao objeto que se analisa, no caso, o mundo em que se vivia, que se apresentava cor-de-rosa, romântico e bem-comum de todos os seres humanos.

Retomando a primeira parte da poesia, sua Introdução, podemos observar que os versos de “Cantiga de Enganar” revelam e reforçam o posicionamento do eu lírico contra as mazelas, as ilusões e os enganos do mundo, de 4 formas diferentes e complementares: pela afirmação direta de que “o mundo não vale o mundo”; pela tensão entre o semear de sonhos róseos e o nascimento de espinhos cortantes e sangrentos; pela insinuante face serena que oculta a face torturada; pelo riso como desnudamento de um mundo desumano.

Acrescentamos duas observações teóricas e complementares à introdução do poema, que também nos acompanhará no transcorrer do mesmo: a discussão sobre a compreensão da negatividade “como uma escolha ética que reflete um juízo crítico sobre o tempo presente e os tons de sombra da realidade”; e o interesse em “observar, obliquamente, como os contrastes encontrados na obra refletem as contradições da sociedade. Imanentemente, é no corpo do poema que se observará a inserção do social na linguagem” (BISCHOF *apud* PINHEIROS, 2008, p. 2-3). A poesia continua:

*Tal como sombra no vale, / a vida baixa... e se sobe/
algun som deste declive, / não é grito de pastor/ convocando
o seu rebanho. / Não é flauta, não é canto/ de amoroso desencanto. /
Não é suspiro de grilo, / voz noturna de nascentes, / não é mãe
chamando filho, / não é silvo de serpentes/ esquecidas de morder/
como abstratas ao luar. / Não é choro de criança/ para um homem
se formar. / Tampouco a respiração/ de soldados e de enfermos, /
de meninos internados/ ou de freiras em clausura. / Não são
grupos submergidos/ nas geleiras do entressonho/ e que se deixem
desprender-se, / menos que simples palavra, / menos que folha de*

*outono,/ a partícula sonora/ que a vida contém, e a morte/
contém, o mero registro/ da energia concentrada.
Não é isto, nem nada (18-46).*

Tal como sombra no vale, / a vida baixa. O poeta utiliza-se de um trocadilho, em que a 3ª pessoa singular do presente do indicativo do verbo valer – ter valor – se metamorfoseia em um acidente geográfico, o vale – uma área de baixa altitude cercada por áreas mais altas – que, por sua vez, se relaciona com determinado momento da existência humana – *a vida baixa* – que, metaforicamente, pela comparação com uma imagem do ciclo solar, remete à ideia de decadência, de morte dos seres humanos¹⁸. O eu lírico, ao insistir, em seus inícios, nos enganos gerados aos humanos pelo mundo desumano – enganos esses que não o enganam –, nos faz ver que a consequência desse processo insidioso e funesto são os males psíquicos, os desânimos, o envelhecimento precoce e até outros revezes mais desastrosos.

Mas, há um grito de esperança que brota do vale – que brota dos desesperados – e se expressa timidamente nos versos pelas reticências que o insinuam e pela oração subordinada condicional: “... e se sobe algum som deste declive” (versos 19-20). A negatividade radical assumida nos primeiros versos não se manifesta no poema como uma postura pessimista ou *nihilista* do eu lírico; de forma inversa, a radicalidade da crítica, a negatividade assumida em sua plenitude se consolida na busca de uma saída, de uma perspectiva redentora. Na mais estrita penumbra se consegue observar luzes fugidias que penetram essa densa escuridão. O sentimento poético se intensifica com o olhar daquele que desenvolve, na radicalidade negativa do mundo, um exercício de lucidez, que só os que mergulham a fundo nas contradições do social conseguem vislumbrá-lo. Porém não é este o momento em que o poema desvendará qualquer saída. De um lado, a ênfase nos impasses, nas tensões, nos obstáculos, continua e assume, nos versos seguintes,

¹⁸ SINISCALCHI, *O Exercício da Lucidez em Claro Enigma*, 2008, p. 82

formas específicas e originais de expressá-la. Por outro lado, essa “afirmação pela negação” não poderia ser entendida como um movimento do poema na busca de uma saída, como uma aproximação gradativa de seu desfecho?

A primeira forma evoca o sublime que se manifesta nos fenômenos da natureza e nas belezas dos componentes tradicionais da poesia pastoral:

... e se sobe/ algum som deste declive,/ não é grito de pastor/
convocando o seu rebanho./ Não é flauta, não é canto/ de amoroso
desencanto./ Não é suspiro de grilo,/ voz noturna de nascentes,/ não
é mãe chamando filho,/ não é silvo de serpentes/ esquecidas de
morder/ como abstratas ao luar (versos 18-30)

De um lado, há nos versos do poeta uma referência lírica ao Belo natural, caracterizado por Hegel como “manifestação do sensível”¹⁹; por Kant como “expressão do sublime da natureza”²⁰; por Adorno como “referência dialética entre natureza e arte, entre o Belo natural e o Belo artístico” (2013, p. 144-146): “o suspiro do grilo”, “a voz noturna de nascentes”, “a mãe que chama o filho” e “o silvo de serpentes”, são vozes líricas da natureza que nos enlevam o espírito e nos enternecem. Por outro lado, há igualmente uma referência ao arcadismo, que busca na vida bucólica, longe dos rumores urbanos, a exaltação das experiências com o pastor e seu rebanho, o ambiente natural – hoje em dia tão castigado –, o som mavioso da flauta, “o amoroso desencanto”. Evidenciam-se analogias encantadoras, elaboradas ao ritmo de uma musicalidade suave dos versos. Porém a perspectiva de saída, a busca pelo sentido da vida dos homens no mundo, não se processa de maneira global na experiência da vida em comunhão com a natureza. Além de que é esta uma forma saudável de se viver; mas atinge poucos indivíduos em sua existência.

¹⁹ HEGEL *apud* ADORNO, *Estética* (1958/59), 2013, p. 90

²⁰ KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1993, p. 107.

A segunda forma de “afirmação pela negação” se contrapõe ao fascínio benfazejo da natureza e expressa um som proveniente de um ambiente opressivo na luta pela sobrevivência: *Não é choro de criança/ para um homem se formar./ Tampouco a respiração/ de soldados e de enfermos,/ de meninos internados/ ou de freiras em clausura* (versos 33-36). A busca continua se manifestando através de um som humano, que se faz choro nas crianças ao lutarem pela sua autonomia; que se transforma em respiração ofegante nos soldados em perigosas batalhas; em respiração melancólica nos enfermos hospitalizados e esperançosos de melhorias; em respiração sufocante de meninos internados, em respiração enlevadas de religiosas em clausura. Em contraposição à primeira forma, em que o som dos seres humanos se desenvolvia no campo, em contato com a natureza, neste segundo momento ele se insere em diversos momentos da vida dos homens na sociedade, nos diferentes papéis sociais escolhidos ou a eles impostos pelos acontecimentos da vida. São experiências que podem se contrapor aos enganos do mundo, que destacam momentos de luta e de empenho dos seres humanos, mas que, à semelhança dos afazeres dos homens na natureza, não são suficientes para transformarem profundamente o mundo.

A terceira forma do som que brota do declive se investe de uma dimensão mimética e sensitiva, envolvendo o ser humano em seus momentos de não-lucidez – *nas geleiras do entressonho* –, em sua realidade primordial entre a vida e a morte:

Não são grupos submergidos/ nas geleiras do entressonho/ e que deixem desprender-se, /menos que simples palavra, / menos que folha de outono, / a partícula sonora/ que a vida contém, e a morte/ contém, o mero registro/ da energia concentrada (versos 38/45).

Se o ser humano, no primeiro grupo de imagens, no contato com a natureza, se serviu do som da vida do campo em sua forma maviosa e espontânea; ... Se, no segundo grupo de imagens, prevaleceu o som provindo do choro da criança, da respiração de soldados, enfermos, meninos e freiras, em suas específicas

situações; neste terceiro grupo de imagens o que se manifesta é uma partícula de som, uma ínfima onda sonora que, – *como mero registro da energia concentrada* –, extrapola a capacidade de entendimento e dos desejos humanos e se faz sentir no limiar mais elementar entre a vida e a morte.

O poeta termina esse tópico de 28 versos, compostos de forma predominantemente negativa, afirmando em tom peremptório que esse possível som, esse possível sinal de esperança – não provêm de nenhuma das manifestações ou circunstâncias expressamente versejadas acima: *Não é isto, nem nada* (verso 46). Mas não nega sua existência e persiste na tentativa de encontrá-lo e caracterizá-lo. É o que nos dizem os versos seguintes:

É som que precede a música,/ sobrance dos desencontros/ e dos encontros fortuitos,/ dos malencontros e das/ miragens que se condensam/ ou que se dissolvem noutras/ absurdas figurações./ O mundo não tem sentido./ O mundo e suas canções/ de timbre mais comovido/ estão calados, e a fala/ que de uma para outra sala/ ouvimos em certo instante/ é silêncio que faz eco/ e que volta a ser silêncio/ no negrume circundante. / Silêncio: que quer dizer? / Que diz a boca do mundo?/ Meu bem, o mundo é fechado, / se não for antes vazio. / O mundo é talvez: e é só. / Talvez nem seja talvez. (versos 47-68)

À semelhança dos versos 19-20, o eu lírico ao mesmo tempo em que continua admitindo a existência de um som utópico – que provenha de alguma realização humana, no verso 47 inicia uma nova revelação, em que reforça a sua convicção de que esse grito de esperança é possível, mas ele ainda não está se efetuando, não alcança a expressão do som artístico – da música – e se faz ouvir em “desencontros”, em encontros ocasionais, em encontros perniciosos. Esse som que precede – que tem primazia, que tem prioridade – se transformou em “mero resquício de equívocos humanos e tem caráter disforme, como sugere as imagens cifradas das ‘miragens’ transformadas em “absurdas figurações” – versos 50 a 52 (SINISCALCHI, 2008.). Está afastada, pois, uma possível relação de proximidade entre esse tipo de som e sua dimensão emancipatória.

A tentativa de dizer o que o mundo é, mas pelo que ele não o é, continua avançando, se reforçando, nas diferentes, mas coadjuvantes características que apresentam a realidade humana. O mundo, nos versos que seguem, *não vale a pena* por mais um motivo determinante: ele *não tem sentido*. O que poderia lhe fazer justiça – *suas canções de timbre mais comovido* – que trazem em seus versos e cadência o som da esperança e do amanhã – *estão caladas*, não se fazem ouvir, são ofuscadas pelos interesses das indústrias culturais; e até o ato de falar, enquanto um som que denota a presença de pessoas, que se reúnem, que trocam ideias, que se organizam, que podem juntas entoar *canções de timbre mais comovido*, é ilusório, inexistente, pois o que domina no mundo é o *negrum circundante*, o *silêncio* ... o medo, Ou como vai se expressar Chico Buarque nos anos plúmbeos do golpe de 1964: *Hoje você é quem manda/ Falou, tá falado/Não tem discussão, não/ A minha gente hoje anda/ Falando de lado/ E olhando pro chão, viu./ Você que inventou esse estado/ E inventou de inventar/ Toda a escuridão.* ²¹

O eu lírico termina esse tópico do poema ressaltando de forma incisiva outras dimensões negativas do mundo em que vive: *O mundo* (não apenas) *não tem sentido*; *o mundo é fechado*, se não for antes *vazio*; *O mundo é talvez: e é só. Talvez nem seja talvez* (versos 65-68). A radicalidade da crítica, do questionamento atinge um grau tão elevado, que impinge a seus intérpretes a julgarem o teor dos versos exagerado, negativista. E, mais uma vez, recorrem eles a Theodor Adorno, que em seus escritos de *Minima moralia*, de 1944-1947, daria razão ao poeta mineiro. Diz o frankfurtiano na “Dedicatória” do livro, citando Hegel, da *Fenomenologia do Espírito*: “O espírito não é como o Positivo que desvia o olhar do Negativo; ... não, ele só é este poder quando encara de frente o Negativo e nele permanece” ²². E, no último aforismo deste mesmo livro retoma e reafirma o *tour de force* da dialética negativa, nesta incisiva e

²¹ Referência à canção “Apesar de você”, de 1978, de Francisco Buarque de Holanda.

²² HEGEL *apud* ADORNO, *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada, 1992, p. 09.

reflexiva expressão: “... a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário” (ADORNO, 1992, p. 216). Mas o poema ainda não chegou ao fim, assim como também a negatividade do mundo e, muito menos, a esperança de resgatá-lo. Vamos nos dirigir à sua última parte:

*O mundo não vale a pena, / mas a pena não existe. / Meu bem,
façamos de conta. / De sofrer e de olvidar, / de lembrar e de fruir, /
de escolher nossas lembranças / e revertê-las, acaso / se lembrem
demais em nós. / Façamos, meu bem, de conta / – mas a conta não
existe – / que é tudo como se fosse, / ou que, se fora, não era. /
Meu bem, usemos palavras. / Façamos mundos: ideias. /
Deixemos o mundo aos outros, / Já que o querem gastar. /
Meu bem, sejamos fortíssimos / – mas a força não existe – /
E na mais pura mentira / do mundo que se desmente, /
recortemos nossa imagem, / mais ilusória que tudo, /
pois haverá maior falso / que imaginar-se alguém vivo, /
como se um sonho pudesse / dar-nos o gosto do sonho? /
Mas o sonho não existe /
Meu bem, assim acordados, / assim lúcidos, severos, /
ou assim abandonados, / deixando-nos à deriva /
levar na palma do tempo / – mas o tempo não existe –
(versos 69 -101)*

*Sejamos como se fôramos / num mundo que fosse: o Mundo.
s(versos 102 -103)*

O eu lírico, que na parte introdutória da poesia (versos 2 e 11), se dirige a seu bem amado, como uma pessoa experiente, ciente dos percalços desse mundo enganoso, e propenso a construir uma proposta para enfrentá-los, se entusiasmou com sua argumentação crítica e multifacetada e, apenas a partir do verso 65, volta-se explicitamente à pessoa com quem está dialogando. E, então, dirige-se a ela em cinco novos momentos (versos 71, 77, 81, 85 e 96), pois, certamente percebeu que seu olhar questionador sobre o mundo foi se radicalizando progressivamente e sua cantiga de amor foi assumindo uma postura secundária. Era preciso retomar o caminho inicialmente

indicado. Era preciso envolver mais a pessoa amada na busca de saídas libertárias para eles e para o próprio mundo.

Ao mesmo tempo, o que se percebe, nesse final da poesia (versos 69-101) é um debate acirrado entre duas forças antagônicas. A primeira, o eu lírico, como voz predominante em todo o poema, ao assumir uma postura crítica em relação ao mundo, que, em todos os momentos e circunstâncias, o quer enganar; mas ele não se deixa enganar e aponta as maldades e as ilusões de seu opositor. A outra voz, parece ser a do próprio mundo, que, atacado, desde os inícios, em suas intimidades, se contrapõe agora a seu crítico insistente e perturbador, através de uma postura lógica, que, à semelhança de um *argumentum ad rem*²³, tenta destruir na raiz a crítica contra ele elaborada. Trata-se da “contra-fala” dos versos 70, 78, 86, 95 e 101: *O mundo não vale a pena,/ mas a pena não existe* (verso 70); *Façamos, meu bem, de conta* – mas a conta não existe (verso 78); *Meu bem, sejamos fortíssimos/* – mas a força não existe – (verso 86); *como se um sonho pudesse/ dar-nos o gosto do sonho?/* Mas o sonho não existe (verso 95); *deixando-nos à deriva/ levar na palma do tempo* – mas o tempo não existe – (verso 101). Tais “contra-falas” se fazem sentir em forma de pilhéria, de zombaria, de provocação!

O eu lírico, após um número significativo de críticas radicais ao mundo dos homens, após sentir que, apesar de todos os enganos que o mundo lhe propicia, há sim uma perspectiva de saída, há um *som que brota do declive*, continua tentando, agora de forma mais incisiva e em parceria com seu bem, construir um caminho emancipatório, mas, inicialmente, com base em proposições ilusórias e até desesperadoras, fáceis de serem retrucadas. Na primeira proposta, prevalece uma escolha ingênua; o eu lírico, na tensão entre *sofrer e esquecer, lembrar e fruir, escolher as lembranças e revertê-las*, se propõe e estimula a pessoa amada a, junto com ele, “fazer de contas” ... *que é tudo como se fosse,/ou que, se fora, não era*” (versos 69-80). *Mas a conta não existe*, lhe contrapõe ironicamente o

²³ Pode-se traduzir, com certa liberdade, por “argumento contra a expressão apresentada”

próprio mundo. Estaria o eu lírico desesperado e não encontrando saídas emancipatórias para a pessoa amada e para si mesmo?

A segunda proposta quer atribuir um poder quase mágico aos conceitos, às palavras, como se esses instrumentos fundamentais para o conhecimento humano e para a comunicação tivessem um potencial construtivo e transformador, instantâneo e eficaz. Como se os amantes tivessem, por meio do *verbum*, o poder de criar um mundo mais humano e solidário para eles e para os que pensam como eles; e deixassem o mundo tal como existe para os outros, para os que querem apenas usufruir de seus benesses. E convida *seu bem* a serem, juntos, fortíssimos. A voz que se lhe contrapõe simplesmente lhe responde: – *mas a força não existe* – (verso 86).

A terceira sugestão beira à paranoia. Já que o mundo, ao se contrapor a seus argumentos “*desmente-se na mais pura mentira*, o eu lírico, sem argumentos e utilizando-se das próprias armas ilícitas de seu adversário, – *argumentum ad hominem* ²⁴ – tenta através da imaginação e do próprio sonho – tendo ciência da falsidade dos mesmos – se contrapor a seu adversário. Mas este, mais uma vez o desafia: *Mas o sonho não existe*.

A insistência em se contrapor aos enganos do mundo se faz ainda mais abrangente no final da declaração amorosa do eu lírico. Apesar do fracasso, na tentativa até agora, de se contrapor às mentiras e aos percalços do mundo e apresentar à sua amada uma perspectiva menos enganadora, inclusive em relação a esperanças injustificadas, se volta mais uma vez, contra o próprio mundo, na busca de uma saída; de, em toda práxis social e política – seja nos momentos conscientes de atuação – *assim acordados,/ ... lúcidos, severos*; seja em momentos de percalços e/ou de dificuldades maiores – *assim abandonados/ ou deixando-nos à deriva* – ser senhor do tempo e do momento histórico; não se deixar levar pelos enganos: *levar na palma do tempo*. Embora seu contraponto, mais uma vez lhe retruque,

²⁴ Argumento contra o homem = quando um debatedor ataca diretamente a pessoa de seu oponente e não seu argumento, a fim de invalidá-lo.

de forma sarcástica: – *mas o tempo não existe* –, ele, esperançoso e persistente, prepara-se para a sua proposta final.

O eu lírico – em todos os momentos de sua pugna ideológica contra os enganos e as maldades do mundo, se manteve calmo, amoroso, utilizando-se de uma atitude radical e negativa. Ao final, como que desesperançado por não atingir seus objetivos e até utilizando-se de argumentos que não condiziam com sua postura anterior, consegue, nos dois últimos versos, construir uma proposta política, formativa e abrangente: *Sejamos como se fôramos/ num mundo que fosse: o Mundo* (102-103).

O céu escuro e enganoso que se lhe apresentou, em seu olhar crítico e amoroso, o fez titubear em alguns momentos e até lhe gerou ocasiões de desânimo, de retrocesso; mas ele conseguiu sustentar sua luta até o fim e dar a ela uma direção emancipatória. “... a esperança nasce de seu oposto. ... a esperança só nos é dada em nome dos desesperados”, dizia Walter Benjamin²⁵. Ou como dizia o próprio Adorno: “No fim das contas, a esperança – na medida em que se arranca da realidade ao negá-la – é a única forma na qual a verdade se manifesta. Sem esperança seria quase impossível pensar a ideia da verdade ...” (1992, p. 85).

Sejamos como se fôramos/ num mundo que fosse: o Mundo. Para que o mundo, deixe de ser mundo e se transforme em Mundo ... Para que o mundo deixe de nos enganar e se transforme em um espaço de solidariedade, de convivência democrática; se transforme em *o Mundo* – com dignidade, com letra Maiúscula, é preciso que nós – não apenas o eu lírico e seu bem – mas que todos nós vivamos e sejamos como se o mundo fosse verdadeiramente o Mundo. Então poderemos expressar com firmeza e veracidade os versos de Drummond de o “Legado”, que ele nos deixa: *Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti*.

Há uma aproximação entre o breve poema “Opaco”, rapidamente analisado no contexto dos pressupostos filosófico-literários, e o longo poema “Cantiga de Enganar”. Em “Opaco”, nas

²⁵ BENJAMIN *apud* ADORNO, *Dialética negativa*, 2009, p. 313.

quatro estrofes primeiras era o edifício que barrava o acesso do eu lírico ao luar; na última estrofe, de forma desconcertante, o impedimento se transfere para o interior do próprio eu lírico. Em “Cantiga de Enganar”, em 101 versos, o eu lírico, em diálogo, com a pessoa amada, após explicitar, de forma contundente, os enganos que o mundo traz aos homens, admite uma possibilidade de saída (verso 19), mas caminha até o penúltimo verso, questionando o mundo, sem conseguir apresentar essa saída libertária. Apenas nos dois últimos versos, igualmente de forma desconcertante, após propor saídas ingênuas ironicamente contestada pelo próprio mundo, transfere o impedimento do mundo para o coletivo dos homens e encontra na responsabilidade dos mesmos a saída para o Mundo a ser construído: *Sejamos como se fôramos/ num mundo que fosse: o Mundo*.

Há um “latente posicionamento político” do eu lírico em todo o contexto dos versos de *Claro Enigma*, como dizia Bischof em relação ao poema “Opaco” (2005, p. 11). Podemos até dizer – após o desenvolvimento da proposta teórico-metodológica, após conduzirmos a hipótese de análise/interpretação até o fim –, que há um nítido posicionamento político-ideológico do eu lírico nos diferentes momentos do poema, seja na utilização da negatividade radical no embate contra os enganos do mundo, seja, sobretudo, pela proposta consciente e final de uma práxis político-social dos seres humanos na construção de um autêntico Mundo dos homens.

A luminosidade só pode ter força política quando envolta em sombras. “Assim como a luz precisa imiscuir-se nas trevas, a arte precisa incorporar a negatividade da situação histórica em que surge para que a utopia possa ainda realizar-se. De outra forma, pura visibilidade, a arte torna-se reconciliação com o momento histórico” (PINHEIRO, 2008 p. 8). Ou como afirmava Bischof (2005, p. 35): “A obra de Drummond não se compraz nunca no deleite da luz, na contemplação sem arestas e cortes de um mundo ofertado e acessível (e o que se evita, com isso, é o falseamento da apreensão do mundo num tom fácil, sem obstáculos e opacidade)”.

Não podemos terminar este ensaio sem nos dirigirmos diretamente ao mundo dos homens de hoje – segunda década do século XXI, em plena crise da Covid-19, do desgoverno de nosso país e do desenfreado sistema neoliberal –, para constatar a atualidade do poema “Cantiga de Enganar”; e sentir, quase 70 anos após, que os enganos gerados pela pandemia universalizada, mas sobretudo por nosso sistema econômico e político, são ainda mais pungentes e dolorosos; e perceber, com pesar imenso, que a proposta emancipatória do eu lírico – *Sejamos como se fôramos/ num mundo que fosse: o Mundo* – está muito longe de ser assumida pelos humanos. Trazemos, para terminar e dialogar como o poema de Drummond, o testemunho de duas escritoras contemporâneas e críticas dos percalços do mundo – ou melhor, dos humanos de hoje.

A primeira delas, Eliane Brum, jornalista e escritora gaúcha, que em seu ensaio de março de 2020, “O vírus somos nós (ou uma parte de nós): O futuro está em disputa: pode ser Gênesis ou Apocalipse (ou apenas mais da mesma brutalidade)”, desenvolve uma análise reflexiva salientando que a comparação entre o coronavírus e a crise do clima é pertinente, se coaduna bem com o conceito criado pela ONU de “*apartheid climático*”, reconhecendo que as “desigualdades de raça, sexo, gênero e classe social são determinantes também na mudança do clima, que as reproduz e as amplia”. E comprova sua argumentação evidenciando que os mais atingidos pelo “superaquecimento global” são os que menos contribuíram para provocar tal “emergência climática”: os negros, os indígenas, as mulheres e os pobres; e que aqueles que verdadeiramente geraram e estão gerando a crise climática, “ao consumir o planeta em grandes porções e proporções” – “os brancos ricos de países ricos, os brancos ricos de países pobres, os homens, que nos últimos milênios centralizaram as decisões” e produziram a atual situação –, são os menos afetados por essa crise climática (BRUM, 25/03/2020).

O segundo testemunho é de Judith Butler, filósofa norte-americana e professora da Universidade de Berkeley, Califórnia, que, em seu texto “De quem são as vidas consideradas choráveis

em nosso mundo público?”, nos mostra que as desigualdades sociais também se apresentam, de forma escancarada, nas manifestações de reconhecimento das pessoas que falecem. Para ela, as populações se dividem com muita frequência entre “aqueles cujas vidas são dignas de serem protegidas a qualquer custo e aqueles cujas vidas são consideradas prescindíveis”. A dependência do gênero, da raça e da posição econômica, no mundo desigual em que se vive, é o termômetro para medir se seremos “mais ou menos choráveis aos olhos dos demais”. A violência, reflete a filósofa, não é um ato isolado e nem é apenas uma manifestação das instituições ou dos sistemas em que nos encontramos. É muito mais que isso: “é também uma atmosfera, uma toxidade que invade o ar”. As mulheres que continuam vivas, em uma sociedade em que o feminicídio é uma realidade gritante, se sentem continuamente aterrorizadas e algumas delas “aceitam essa subordinação para evitar esse funesto destino”, mas a lembrança de que elas são, em princípio, uma classe assassínvel continua sendo uma violência que as amedronta. “Submeta-se ou morra” se torna o imperativo imposto às mulheres que vivem nessas situações de terror” (BUTLER, 2020).

“Cantiga de enganar”, observando atentamente o mundo de hoje, pode ser também considerada uma ironia em relação às cantigas de ninar. Estas são usadas para acalmar, acalantar e fazer dormir as crianças e através de personagens fictícios utiliza-se também do medo. O mundo, tal como hoje se configura, utiliza um sistema que procura silenciar, subordinar, alienar os indivíduos e os engana com uma falsa ideia de liberdade difundida pelo neoliberalismo e suas propagandas, que colocam à disposição do consumidor inúmeras possibilidades. Utiliza-se também do medo, mas de forma velada. Através de leis, normas e de incentivos do tipo “adquira já, não perca essa oportunidade, amanhã será tarde”, leva o consumidor a adquirir sempre mais do que precisa, por medo de faltar algo.

Também é dedutível, no poema, uma crítica à sociedade hipócrita, egoísta que vive como se não estivéssemos participando

de uma guerra. Uma sociedade capitalista perversa, que tira o foco da tragédia e da angústia, e o desloca para o consumo. Através da propaganda de projetos de restauração dos países, de avanços tecnológicos e científicos, da proposta de uma nova sociedade, e de uma promessa de felicidade que se dá pela aquisição de novos produtos, faz com que a população se volte freneticamente ao consumo. E todo o estrago psíquico fica em segundo plano, reprimido, sem, no entanto, deixar de existir e produzir efeitos.

O mesmo ocorre hoje, milhões de vidas se perdendo e muitos vivendo como se nada estivesse acontecendo, encapsulados em seu próprio universo. Mundo de aparências, de promessas que escondem a miséria, a desigualdade, a segregação, a violência, presentes em nossa sociedade, os danos físicos, materiais, psicológicos da guerra, do sistema capitalista e os efeitos de estados nazifascistas. O mundo do sistema capitalista é um mundo de enganos, por isso não vale a pena

Neste mundo de terror, violência e de enganos, sobretudo em relação às pessoas mais vulneráveis – índios, quilombolas, negros, LGBTs, mulheres, migrantes – os acontecimentos nos desafiam e exigem de nós um posicionamento ideológico, político e coletivo: *Sejamos, pois, como se fôramos/ num mundo que fosse: o Mundo.*

Referências

Achcar, F. **A Rosa do Povo & Claro Enigma**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

ADORNO, T. W. **Minima Moralia**: Reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ADORNO, T. W. Palestra sobre Lírica e Sociedade. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, T. W. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

- ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. 2ª ed. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ADORNO, T. W. **Estética** (1958/59). Trad. Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.
- ANDRADE, C. D. de. **Alguma poesia**. Belo Horizonte: Pindorama, 1930.
- ANDRADE, C. D. de. **Sentimento do Mundo**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1940.
- ANDRADE, C. D. de. José e outros. In: **Antologia poética**: organizada pelo autor. Rio de Janeiro: Record, 1967.
- ANDRADE, C. D. de. **Corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ANDRADE, C. D. de. **A Rosa do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.
- ANDRADE, C. D. de. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.
- BENJAMIN, W. *As afinidades eletivas* de Goethe. Trad. Mônica Krausz Bornebusch. In: **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 3, 2009, p. 11-122.
- BISCHOF, B. **Razão da recusa**. Um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, Nankin, 2005.
- BRUM, E. O vírus somos nós (ou uma parte de nós): O futuro está em disputa: pode ser Gênesis ou Apocalipse (ou apenas mais da mesma brutalidade). **El País**. 25/03/2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/opiniaio/2020-03-25/o-virus-somos-nos-ou-uma-parte-de-nos.html>. Acesso: 14/05/2020
- BUTLER, J. De quem são as vidas consideradas choráveis em nosso mundo público?. **El País**. 10/07/2020. Disponível em: https://brasil.elpais.com/babelia/2020-07-10/judith-butler-de-quem-sao-as-vidas-consideradas-choraveis-em-nosso-mundopublico.html#?sma=newsletter_brasil_diaria20200713. Acesso: 14/07/2020.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 2001.
- KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

PINHEIRO, M. Q. Literatura e sociedade em 'Claro enigma': uma leitura de 'Razão da recusa', de Betina Bischof. REVISTA GARRAFA (PPGL/UFRJ) , v. 16, p. 1-15, 2008.

ROSA, J. G. Conversa de Bois. In **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 325-362.

SINISCALCHI, C. E. O Exercício da Lucidez em Claro Enigma. In Dossiê: Literatura e presença / Carlos Drummond. **Revista Cerrados**. vol 17, n. 26, 2008, p. 75-91. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/13740/12063>

TRISTAN JR, S. Um poeta do mundo terreno. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b, p. 113-124.

WISNIK, J. M. Drummond e o Mundo. In: NOVAES, Aduato. **Artepensamento**: Ensaios 2005. Disponível em: <https://www.artepensamento.com.br/item/drummond-e-o-mundo-drummond/>
Acesso: 14/07/2020.

XVIII

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister e a questão da *Bildung* em Theodor Adorno, 2011 ¹

Quem compreende o que é poesia
dificilmente encontrará um posto bem pago
como autor de textos publicitários.
(Adorno, *Teoria da Semiformação*)

A temática desta exposição versa sobre “A Educação em Theodor Adorno”. Ao invés de me dirigir a seus ensaios educacionais para ver o que eles têm a nos dizer, vou tentar fazer um exercício de imaginação/reflexão de como o pensador frankfurtiano leria o livro de Johann Wolfgang Goethe, *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, e, neste ensaio, revisitar historicamente o conceito de *Bildung*, enquanto formação. É evidente que o poeta e literato Goethe é citado e comentado pelo músico e filósofo Adorno em diversos escritos seus. Na *Teoria Estética*, por exemplo, encontrei 12 referências a Goethe. Nas *Notas de Literatura*, há dois ensaios de Adorno sobre os livros de Goethe: “Sobre a cena final de Fausto” (Livro 2, ensaio 1) e “Sobre o classicismo da *Ifigênia* de Goethe” (livro 4, ensaio 1). E Adorno inicia o primeiro escrito das *Notas de Literatura*, “O ensaio como forma”, com a paradigmática citação do poeta: “Destinado a ver o iluminado, não a luz” (Goethe, “A volta de Pandorra”). Sobre *Os Sofrimentos do jovem Werther*, publicado em 1774, quando Goethe era um dos condutores do movimento pré-romântico alemão,

¹ Este ensaio foi publicado como capítulo do livro *Theodor Adorno: diálogos filosóficos em educação, ética e estética*, organizado por Júlio Cesar Werlang e Nilva Rosin, Passo Fundo, RS: Editora do IFIBE, 2011, p. 13-42

Sturm und Drang, há na *Teoria Estética*, uma metodológica constatação adormiana:

Obras sem tendência, como o Werther, contribuíram consideravelmente para a emancipação da consciência burguesa na Alemanha. Ao apresentar o choque entre a sociedade e o sentimento daquele que se sentia mal amado até à sua aniquilação, Goethe protestava eficazmente contra o espírito pequeno-burguês endurecido, sem o nomear”.²

Encontrei duas citações de Adorno sobre *Wilhelm Meister; a primeira* no aforismo “Para uma dialética do tacto”, nas *Minima Moralia*³; a segunda, de forma indireta, na “Teoria da Semiformação; analisarei as duas, posteriormente, nesta apresentação. Minha tentativa de exposição é caminhar do ensaio de Theodor Adorno (1903-1969), “Teoria da Semiformação” (*Theorie der Halbbildung*), escrito em 1959, para *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, publicado em 1796, por Goethe (1749-1832) e, no retorno, por intermediação de Adorno, tecer algumas considerações sobre a *Bildung* em tempos de capitalismo globalizado.

Theodor Adorno, no ensaio “Teoria da Semiformação”, associa o conceito de *Bildung* ao processo de emancipação da burguesia a partir do final do século XVIII: “a formação era tida como condição implícita a uma sociedade autônoma: quanto mais lúcido o singular, mais lúcido o todo”⁴. E em diversos momentos do texto retorna historicamente ao conceito primevo de formação, como parâmetro para tentar entender sua densidade. Diz ele:

No entanto, é ainda a formação cultural tradicional, mesmo que questionável, o único conceito que serve de antítese à semiformação socializada, o que expressa a gravidade de uma situação que não conta com outro critério, pois descuidou-se de suas possibilidades.

² GOETHE, *Os Sofrimentos do jovem Werther*, 1988, p. 277.

³ ADORNO, *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*, 1992, p. 29

⁴ ADORNO, *Teoria da Semiformação*, 2010, p. 13.

Não se quer a volta do passado e nem se abranda a crítica a ele. Nada sucede hoje ao espírito objetivo que não estivesse já inscrito nele desde os tempos mais liberais ou que, pelo menos, não exija o cumprimento de velhas promessas. O que agora se denuncia no domínio da formação cultural não se pode ler em nenhum outro lugar a não ser em sua antiga figura, que, como sempre, também é ideológica (ADORNO, 2010, p. 18).

A história do complexo termo *Bildung* tem sua origem no pensamento iluminista dos últimos trinta anos do século XVIII na Alemanha (tempos de Kant, Schiller, Humboldt, Herder, Goethe, entre outros). Na expressão de Flickinger, “fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro, o aviso de Immanuel Kant, é o fio condutor do conceito iluminista da *Bildung*”⁵. Mas há um outro filósofo que também respondeu à questão “O que é o Iluminismo”, proposta pela Revista Mensal Berlinesa, em 1784, Moses Mendelsohn (1728-86), e que nos presta uma contribuição histórica valiosa sobre a introdução do conceito *Bildung* no discurso filosófico moderno alemão. Diz ele:

As palavras Iluminismo [Aufklärung], cultura [Kultur] e formação [Bildung] são ainda recém-chegadas em nossa língua, pertencem em princípio apenas à linguagem dos livros. O vulgo dificilmente as compreende (...). Ainda não houve tempo suficiente para que o uso linguístico, que parece querer distinguir entre essas palavras de igual significado, pudesse conferir-lhes os respectivos limites. Formação, Cultura e Iluminismo são modificações da vida em comunidade, efeitos da dedicação e dos esforços dos homens em prol da melhoria das condições do convívio social. Formação divide-se em Cultura e Iluminismo. A primeira parece relacionar-se antes à vida prática. (...). Iluminismo, por sua vez, mais parece dizer respeito a aspectos teóricos.⁶

⁵ FLICKINGER, *A dinâmica do conceito de formação (Bildung) na atualidade*, 2009, p. 65.

⁶ MENDELSON apud MAAS, *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, 2000, p. 13.

Na Alemanha a filosofia, literatura, a música, o pietismo, o processo educativo, tiveram um papel importante na construção da expressão *Bildung*. Assim para Wilhelm Von Humboldt (1767-1835), o objetivo da *Bildung* no homem “é a formação máxima e mais proporcional possível de suas forças, no intuito de integrá-las em um todo” (Apud FLICKINGER, 2009, p. 64). Friedrich Schlegel (1772-1829), um dos líderes do movimento romântico alemão, no fragmento 116 da revista *Athenäum* (principal porta-voz do Romantismo alemão), no ano 1798, destaca a poesia romântica como universal, progressiva e formativa: “Só a poesia pode, como a epopeia, se tornar o espelho de um mundo inteiro em volta, uma imagem da época, (...). Ela é capaz da formação mais aprimorada e universal, não só de dentro para fora, como também de fora para dentro” (Apud Maas, 2000, p. 120). Adorno, na “Teoria da Semiformação”, ressalta que a formação alemã, em sua melhor época, não incluiu, como norma, o conhecimento da filosofia contemporânea, que, nos anos 1790 e 1830, estava reservada a bem poucos.

Esta filosofia – diz ele – era, sem dúvida, imanente à formação: não só geneticamente inspirou a figuras como Humboldt e Schleiermacher suas concepções da essência da formação cultural, como também que o núcleo do idealismo especulativo, (...), era ao mesmo tempo o princípio da formação cultural”.

E, ainda, constata criticamente: “A irrevogável queda da metafísica esmagou a formação” (ADORNO, 2010, p. 23).

A literatura pietista alemã⁷, com seus relatos de autobiografias místicas e de conversão religiosa, difundida ao público da época, ajudou igualmente a reforçar a densidade do conceito *Bildung*. A noção de processo, enquanto sucessão de etapas, encadeadas, que constituem o desenvolvimento do indivíduo em direção a um harmonioso conhecimento de si e do mundo, se torna uma das

⁷ O pietismo foi um movimento religioso no interior do luteranismo, de “retorno às origens”, de reavivamento da fé, fundado por Spener, em Frankfurt, nos anos 1670, ao criar os *colegia pietatis*.

conotações marcantes da expressão *Bildung*, e, com isso se interpõe o diálogo com a educação (*Erziehung*), conceito também muito caro aos iluministas e ao mundo burguês. Eram conceitos diferentes, mas muito próximos: à educação (*Erziehung*) se atribuía o sentido de uma ação dirigida, com objetivos bem definidos; e formação (*Bildung*) era entendida como resultado de um processo que não podia ser atingido apenas pela ação metódica; pressupunha a atividade espontânea do indivíduo ao longo do aperfeiçoamento (MAAS, 2000, p. 27-30).

Goethe (1749-1832) foi um dos literatos alemães que, com seus poemas, romances, peças de teatro, dramas em prosa, diários de viagens, autobiografia, escritos científicos, e, sobretudo com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* contribuiu substancialmente para o desenvolvimento histórico da *Bildung*. Escrito entre 1795 e 1796, *Os anos de aprendizado* se transformaram no protótipo de um novo gênero literário mundial, o *Bildungsroman*, romance de formação. Em anos anteriores, o literato frankfurtiano havia escrito *Os Sofrimentos do jovem Werther* (1774), *Fausto Zero* (1775), *Ifigênia em Táuride* (1787); tinha participado, com Schiller e Herder, nos anos 1771-1775, como protagonista central do movimento pré-romântico *Sturm und Drang* (“Tempestade e Ímpeto” ou “Tempestade e Paixão”), que se contrapunha frontalmente à valorização da ciência, da tecnologia, do progresso pela *Aufklärung*, exaltando em seu lugar a natureza e os sentimentos, a religião, as crenças populares, as mitologias gregas, germânicas e nórdicas; tinha feito uma longa peregrinação pela Itália, entre 1786 e 1788, da qual resultara o livro *Viagem à Itália* (publicado em 1829), que seria decisiva em sua vida e assinalaria sua passagem da fase romântica para a fase clássica.

Em *Os anos de aprendizado* Goethe retrata e discute a Alemanha de seu tempo em diferentes dimensões, colocando como referência central do enredo o problema da formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas. O romance gerou forte impacto seja entre os românticos (Novalis e Schlegel), como também no interior do classicismo (Schiller). Friedrich Schlegel, em um dos fragmentos do *Athenäum*,

assim se expressa: “As três grandes tendências de nossa era são a Doutrina das Ciências [de Fichte], Wilhelm Meister e a Revolução Francesa”. Por sua vez o amigo Schiller, em carta de 2 de julho de 1796, assim escreve: “Serenos e profundo, claro e, contudo, incompreensível como a Natureza, é assim que o [romance] atua sobre nós e é assim que se apresenta, e tudo, mesmo os menores detalhes, tudo revela o belo equilíbrio espiritual de onde emanou”⁸. Mazzari resume assim o espírito de *Os anos de aprendizado*:

Com efeito: se nos *Sofrimentos do jovem Werther* o substantivo “coração” recorre em inúmeras variações e se o motivo fundamental de *Fausto* reside no verbo “aspirar” (*streben*), o *Wilhelm Meister* é dominado inteiramente pelo termo *Bildung* (“formação”), cuja tradução é, para alguns autores, tão complexa quanto a da palavra grega *paideia* ou da latina *humanitas*.⁹

Mas de que modo Goethe introduz e desenvolve o conceito e o ideal de formação em *Os anos de aprendizado*? O romance é constituído por oito livros, num total de aproximadamente 550 páginas, e é apenas no capítulo 3º do Livro V, em uma longa carta que Wilhelm, após receber a notícia da morte do pai, escreve a seu cunhado Werner, que o escritor frankfurtiano deixa clara a ideia-chave do enredo que orienta os passos, as aspirações e as decisões do protagonista. É preciso ler agora pelo menos um trecho da missiva:

Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. (...). Fosse eu um nobre e bem depressa estaria suprimida nossa desavença; mas, como nada sou mais do que um burguês, devo seguir um caminho próprio, e espero que venhas a me compreender. Ignoro o que se passa nos países estrangeiros, mas sei que na Alemanha só a um nobre é possível uma certa formação geral, e pessoal, se me permite dizer. Um burguês pode adquirir méritos e

⁸ GOETHE-SCHILLER. *Correspondência*, 2010, p. 73.

⁹ MAZZARI, Apresentação. In GOETHE, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, 2006, p. 11.

desenvolver seu espírito a mais não poder, mas sua personalidade se perde, apresente-se ele como quiser. (...). Pois bem, tenho justamente uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza, negada a mim por meu nascimento. Desde que parti, tenho ganhado muito graças aos exercícios físicos; tenho perdido muito de meu embaraço habitual e me apresento muito bem. Também tenho cultivado minha linguagem e minha voz e posso dizer, sem vaidade, que não me saio mal em sociedade. Mas não vou negar-te que a cada dia se torna mais irresistível meu impulso de me tornar uma pessoa pública, de agradar e atuar num círculo mais amplo. Some-se a isso minha inclinação pela poesia e por tudo o que está relacionado com ela, e a necessidade de cultivar meu espírito e meu gosto, para que aos poucos, também no deleite dessas coisas sem as quais não posso passar, eu tome por bom e belo o que é verdadeiramente bom e belo. Já percebo que só no teatro posso encontrar tudo isso e que só nesse elemento posso mover-me e cultivar-me à vontade. Sobre os palcos, o homem culto aparece tão bem pessoalmente em seu brilho quanto nas classes superiores; espírito e corpo devem a cada esforço marchar juntos, e ali posso ser e parecer tão bem quanto em qualquer outra parte (GOETHE, 2006, p. 284-286).

“Instruir-me a mim mesmo”, “inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza”, “inclinação pela poesia e por tudo o que está relacionada com ela”, “necessidade de cultivar meu espírito e meu gosto”, são todas expressões da formação humanista-filosófica de um indivíduo, mas também de uma classe social em constituição, a burguesia, que, progressivamente, vai conquistando o poder e a administração da sociedade alemã, mas que busca também aquele lastro cultural, espiritual, que só o tempo, a experiência e as relações de classes lhe podem fornecer. “De que me serve fabricar um bom ferro, se meu interior está cheio de escórias?” – afirma Wilhelm. “E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo mesmo me desavim?” Adorno, na “Teoria da Semiformação” reforça as aspirações de Wilhelm:

A formação não foi apenas sinal de emancipação da burguesia, nem apenas o privilégio pelo qual os burgueses se avantajaram em relação às pessoas de pouca riqueza e aos camponeses. Sem a formação cultural, dificilmente o burguês teria se desenvolvido como empresário, como gerente ou como funcionário” (2010, p. 14).

A luta pela formação se torna uma busca democrática e possível para Wilhelm, pois se ao burguês não está reservado, por nascimento, as infindas possibilidades de aperfeiçoamento, de uma formação universal e pessoal, esta poderá ser desejada, buscada e atingida, meritocraticamente, por seu “impulso de se tornar uma pessoa pública”. E é por aí que Wilhelm caminhará.

Nosso herói não aceita trabalhar nos negócios da família; deixa-os para seu cunhado, Werner. E o teatro vai ser o primeiro caminho percorrido no processo de desenvolvimento de suas potencialidades. Sua dedicação às atividades do palco se estende do primeiro ao sétimo livro do romance, entremeadas com viagens, aventuras, encontros. Desde o início da narrativa, no Livro I, Wilhelm já se mostra uma pessoa sensível à vida artística e vinculada às coisas de teatro: seu relacionamento com a atriz de teatro, Mariane (a quem ama e de quem terá um filho) e sua presença contínua na casa de espetáculo; as alusões frequentes e apaixonadas a suas representações domésticas do teatro de marionetes. No livro II, após a viagem de negócios para seu pai, antes de voltar para casa, se envolve com trupes de artistas mambembes, que percorriam as cidades apresentando espetáculos; assiste aos espetáculos, fica próximo de artistas; hospeda-se na mesma estalagem que eles; participa de um passeio náutico, em que uma peça teatral é improvisada; empresta dinheiro a Melina, diretor de companhia de teatro para a aquisição de guarda-roupa e de apetrechos teatrais.

No livro III, Wilhelm já está envolvido com a companhia de teatro de Melina, a quem acompanha até o castelo de um conde, onde a companhia permanecerá por algum tempo e serão apresentadas encenações em honra do príncipe, também hóspede do

castelo. Wilhelm, com apoio do conde, escreve, dirige e participa de uma peça teatral de louvor ao príncipe (uma loa) e é muito aplaudido. Ou seja, a sensibilidade para a vida teatral é mais que um diletantismo para Wilhelm; é como um chamado (*Beruf*), através do qual ele pretende alcançar o pleno desenvolvimento de suas qualidades, o alargamento dos estreitos horizontes burgueses. Foi através do teatro que Wilhelm teve a oportunidade de conhecer mais de perto o “grande mundo” (mundo da aristocracia), no qual esperava adquirir muitas informações a respeito da vida, da arte e de si mesmo, pois “só a um nobre é possível uma certa formação geral, e pessoal”. Diz ele, convicto, no contexto de sua ida ao castelo:

Três vezes felizes aqueles que, desde o nascimento, colocam-se acima das camadas inferiores da humanidade; que não precisam passar, nem mesmo como hóspede em trânsito, por situações que atormentam em grande parte a vida de tantos homens de bem! De tão alto ponto de vista, seu olhar há de ser geral e preciso, e fácil cada passo de sua vida! (GOETHE, 2006, p. 159-160).

É através de Jarno, um cavalheiro que estava sempre ao lado do conde, que Wilhelm, no castelo, dá mais um passo em direção a seu aperfeiçoamento via teatro, ao tomar contato com as peças de Shakespeare e ser possuído por uma comoção infinda: “Parecem obras de um gênio celestial, que se aproxima dos homens para lhes dar a conhecer a si mesmos da maneira mais natural” (GOETHE, 2006, p. 194). No livro IV, após um grave incidente da trupe de Melina (na viagem de retorno do castelo foram atacados e saqueados por malfeitores), Wilhelm procura um conhecido seu, Serlo, também dirigente teatral, em busca de pouso e apoio; convive um tempo em sua casa e convence-o a aceitá-lo e a seus colegas de trabalho na nova companhia de teatro. As alusões a Hamlet dominam as conversações de Wilhelm, Serlo e Aurelie, sua irmã. No livro V, Wilhelm procede à tradução do *Hamlet* para o alemão e faz uma adaptação da peça para a apresentação da companhia; os ensaios se sucedem com intensidade e a tragédia

shakespeareana é representada com grande sucesso: Wilhelm encena *Hamlet*.

São de se enfatizarem os momentos formativos oriundos no interior da companhia de teatro: os ensaios, as trocas de ideias, os debates sobre questões do teatro e da arte. Por exemplo, no capítulo 7 do livro V, lê-se: “Pôs-se a companhia certa tarde a discutir qual dos gêneros seria superior: o drama ou o romance” (GOETHE, 2006, p. 300). E o debate foi longo. Tanto a tradução do *Hamlet* para o alemão, quanto a adaptação da peça para a representação teatral foram entremeadas por inúmeras reflexões estéticas entre Wilhelm, Serlo e Aurelie. Ou seja, para Wilhelm, o contato com as peças shakespearianas foi um momento extraordinário em seu desenvolvimento espiritual e cultural. Mas a companhia teatral não se mantém por muito tempo num *crescendum* educacional. Serlo e Medina aproveitaram-se de uma ausência de Wilhelm e transformaram a companhia teatral em uma companhia de ópera, adaptando-se assim ao gosto do público e visando o lucro. Medina, homem pragmático, conseguiu convencer Serlo e ainda

zombou sem muita sutileza dos ideais pedantes de Wilhelm, de sua pretensão de educar o público, ao invés de se deixar educar por ele, e assim, verdadeiramente convencidos, os dois reconheceram que não deveriam fazer outra coisa senão ganhar dinheiro, enriquecer ou divertir-se, mal conseguindo ocultar o desejo de se livrar daquelas pessoas que se opusessem a seus planos (GOETHE, 2006, p. 341).

E os projetos teatrais de Wilhelm Meister, apresentados como possibilidade ímpar de formação, de cultivo do espírito e do gosto, vão por água abaixo, levados pela correnteza da incipiente indústria cultural; o sonho de Wilhelm de desenvolver um projeto de “teatro nacional”, inspirado na dramaturgia de Shakespeare, não tem prosseguimento no romance. Wilhelm se vê pressionado por duas dimensões que detonam sua opção inicial. De um lado, são os sócios da companhia de teatro, Serlo e Melina, que se articulam contra ele, questionando seus ideais anacrônicos e irrealizáveis de ver o teatro

como um espaço de formação pessoal e universal. De outro lado, é novamente Jarno, aquele mesmo que o introduziu na leitura das obras de Shakespeare, que o desconcerta: “ – Ademais – respondeu Jarno –, penso que o senhor deve abandonar de vez o teatro, para o qual não possui nenhum talento” (GOETHE, 2006, p. 448). No fim do 8º capítulo do livro VII, Wilhelm despede-se de vez da carreira teatral, incerto sobre seu próprio talento. Escreve mais uma vez a seu cunhado e responsável pelos negócios da família, Werner, em um tom que preanuncia uma possível futura dedicação a atividades da vida prática: “Deixo o teatro e me junto aos homens, cujo contato haverá de me conduzir, em todos os sentidos, a uma pura e sólida atividade” (GOETHE, 2006, p. 467).

As relações com a aristocracia – a classe que, por excelência, representava a expressão da *Bildung* – vai ser o outro caminho encetado por Wilhelm na busca de seu aperfeiçoamento. Essa nova forma de relações se dá, inicialmente, no Livro 3º com o convite do conde para que a trupe representasse para o príncipe no castelo. Do conde, Wilhelm recebe o pagamento por suas representações teatrais; e da condessa consegue um beijo às escondidas nos aposentos da nobre. Nas observações de Maas, “(...) o primeiro contato de Meister com o “grande mundo” está longe de constituir-se em mecanismo de aprendizado, formação ou instrução. Parece-se antes com as aventuras de um pícaro” (2000, p. 139). O desencadear da vida de Wilhelm vai apresentar uma nova perspectiva após o inesperado encontro com a “misteriosa amazonas”, que cuidara de seus ferimentos após o incidente com os salteadores, e que desaparecera logo em seguida, deixando em nosso herói o forte desejo de revê-la. Wilhelm só irá reencontrá-la ao final do romance, no capítulo 2º do VIII livro, e é através do encontro com Natalie, a “misteriosa amazonas”, que boa parte das ações do romance será esclarecida; acontecimentos que lhe pareciam fortuitos, na verdade possuíam encadeamento lógico entre si.

É por Natalie, por exemplo, que Wilhelm terá mais elementos sobre um longo relato autobiográfico, de conversão pietista, que lhe chegara às mãos como que por acaso e que constitui quase todo o

livro V do romance, intitulado “Confissões de uma bela alma”. A “bela alma” era tia de Natalie, exposta em um retrato na casa da sobrinha: “— O senhor leu o caderno? — perguntou-lhe Natalie. — Sim — respondeu Wilhelm —, com o maior interesse, e não sem que ele influísse em toda a minha vida” (GOETHE, 2006, p. 493). É ainda por Natalie que Wilhelm terá ciência de ter sido escolhido pela Sociedade da Torre, uma espécie de instituição educacional de elite, como um de seus formandos, e que muitos encontros em seu passado, aparentemente casuais, teriam sido racionalmente programados. E, ao final do romance, no último capítulo do último livro, Natalie confessa seu amor a Wilhelm e oferece-lhe sua mão. Nosso protagonista, então, se aproxima de corpo e alma da aristocracia. Vale a pena retratar o último diálogo do romance, durante reunião da Sociedade da Torre:

— Nada de hesitação — exclamou Friedrich. — Em dois dias poderemos estar prontos para a viagem. Que acha, meu amigo — prosseguiu, dirigindo-se a Wilhelm. — Quando nos conhecemos, incomodei-o com o pedido daquele belo ramallete; quem poderia pensar que o senhor haveria de receber um dia uma flor como essa de minha mão?

— Não me lembre neste instante de felicidade suprema daquele tempo.

— Do qual não há por que se envergonhar, como tão pouco ninguém tem por que se envergonhar de suas origens. Eram bons aqueles tempos, e tenho mesmo de rir ao olhar para ti: tu me lembras Saul, o filho de Kis, que foi à procura das jumentas de seu pai e encontrou um reino.

— Não sei o valor de um reino — replicou Wilhelm —, mas sei que alcancei uma felicidade que não mereço e que não trocaria por nada do mundo (GOETHE, 2006, p. 575).

Antes de tecer comentário sobre a questão da *Bildung* em *Os anos de aprendizado*, é importante buscar o entendimento do projeto pedagógico e da atuação educacional da Sociedade da Torre. Liderada e dirigida por um abade, a Sociedade da Torre é uma

instituição formadora, movida por ideais humanistas e, ao mesmo tempo, pragmáticos, que, ao longo do romance promove intervenções que serão decisivas na trajetória de Wilhelm. Assim, no capítulo 17 do Livro I, acontece o encontro de Wilhelm com um desconhecido (na verdade se tratava do abade ou de seu irmão gêmeo) e a conversa gira em torno de dois assuntos: o modo de se apreciar uma obra de arte (Wilhelm enfatiza que sua apreciação pelas obras artísticas se dá pelo tema/conteúdo e não pela forma) e sobre a intervenção do destino na vida dos seres humanos (Wilhelm refere-se à sua vocação teatral como se fosse encaminhada pelo destino). A argumentação do emissário da Sociedade da Torre defende a razão em detrimento ao destino e se posiciona contra o espontâneo desenvolvimento dos talentos e das habilidades. Diz ele:

Cada um tem a felicidade em suas mãos, assim como o artista tem a matéria bruta, com a qual ele há de modelar uma figura. Mas ocorre com essa arte como com todas: só a capacidade nos é inata; faz-se necessário, pois, aprendê-la e exercitá-la cuidadosamente (GOETHE, 2006, p. 83).

O segundo encontro se dá por ocasião do passeio náutico, no Livro II, quando Wilhelm e a trupe improvisam uma peça de teatro. Um eclesiástico desconhecido se junta ao grupo na travessia e depois, em conversa reservada com Wilhelm, questiona-lhe novamente o sentido do acaso (destino) em relação à sua formação; àquilo que Meister atribuía “uma feliz disposição natural”, no caso a sua vocação ao teatro, o desconhecido lhe mostra que isso pode degenerar-se em um grande equívoco: “Fala-se e escreve-se muito sobre educação – disse o eclesiástico –, mas não vejo senão uma parcela de homens capaz de compreender e levar a cabo o simples, porém grande conceito que encerra em si todos os demais” (GOETHE, 2006, p. 127). O desconhecido deixa Wilhelm ainda mais perturbado ao depreciar o teatro de marionetes, paixão de sua adolescência, como “algo insípido”, “disparatado”, que gera “impressões infantis que nunca se esvaem e pelas quais nunca

deixamos de sentir um certo apego” (*idem*, 2006, p. 128). Ou seja, o eclesiástico “pegou pesado”, como se diz bem na gíria. O que para Wilhelm parece-lhe significativo, sua vocação ao teatro, para os membros da sociedade trata-se antes de uma tendência juvenil, fruto de afeto e de recordações da infância e da primeira juventude.

O terceiro encontro com a Sociedade da Torre se dá durante a estada da trupe teatral no castelo do conde, no Livro III, onde Wilhelm conhece Jarno, que, como se saberá depois, é uma das lideranças da instituição ao lado do abade. O protagonista é introduzido por Jarno na leitura de Shakespeare, que o deixa arrebatado, entusiasmado, irracional. Eis a descrição dos efeitos da leitura: “Nesse estado de ânimo recebeu os livros prometidos e em pouco tempo, como se pode presumir, arrebatou-o a torrente daquele grande gênio, conduzindo-o a um mar sem fim, no qual rapidamente se esqueceu de tudo e se perdeu” (GOETHE, 2006, p. 184). O propósito de Jarno, porém, é outro, é ir além dos arroubos artísticos de Wilhelm e propiciar-lhe a inserção em uma atividade voltada para o mundo exterior, longe do teatro. Isso fica claro no diálogo:

— Estou tão admirado de sua força e delicadeza, de sua violência e serenidade, e ao mesmo tempo tão desconcertado, que espero ansioso o momento em que me encontrarei num estado melhor, que me permita continuar a leitura.

— Bravo! — exclamou Jarno (...). — Exatamente como eu imaginava! E as consequências que espero não tardarão certamente a aparecer! (...). — Como me alegra vê-lo em tão boa disposição de espírito! — replicou Jarno (...). — Não permita esmorecer seu propósito de voltar-se para uma vida ativa, e dê-se pressa em aproveitar bravamente os bons anos que lhe são concedidos (GOETHE, 2006, p. 195).

Há ainda outra investida da Sociedade da Torre para Wilhelm abandonar o teatro, que se dá após a primeira encenação do *Hamlet* pela companhia teatral de Serlo, no Livro V; um ator misterioso que interpreta o espectro do rei deixa no leito de Wilhelm um lenço com os seguintes dizeres: “Pela primeira e última vez, foge! Foge, meu jovem, foge!” (GOETHE, 2006, p. 320). A inscrição, aparentemente

sem sentido, será revelada no livro VIII, quando Wilhelm encontra-se com os membros da Sociedade da Torre; lá ele saberá que quem interpretou o espectro do rei foi o Abade e que os dizeres o incitavam a abandonar a carreira teatral. Na verdade, a Sociedade da Torre conseguiu que Wilhelm abandonasse “aquele gentinha” do teatro, de quem era amigo, para se juntar aos membros de uma nobre instituição formadora. Mas talvez o abandono da vida teatral seja antes resultado de um acaso, ou seja, da decepção de Wilhelm em relação a Serlo e Melina, que, aproveitando-se de uma viagem do protagonista (Meister se dirigiu ao castelo de Lothario, também formado pela Sociedade da Torre, para entregar-lhe uma carta de Aurelie), transformaram a companhia teatral em uma companhia de ópera. Estamos já nos dois últimos livros do romance. Wilhelm nunca mais retornará ao palco cênico, e, em nova conversa com Jarno, agora já entre os membros da Sociedade, mostra sua decepção com a experiência junto à companhia de teatro e censura seus antigos companheiros: “Não só cada um quer ser o primeiro, como também o único; todos excluíam, com prazer, os demais, sem ver que, mesmo com todos juntos, mal poderiam realizar alguma coisa; (...). Com que violência agem uns contra os outros!” (GOETHE, 2006, p. 417).

Tendo uma vez abandonado sua vocação teatral, Wilhelm não abraça, no momento, nenhuma outra profissão. Os negócios da família continuam sendo geridos por Werner. Por outro lado, recebe, no interior do santuário da Sociedade da Torre, das mãos de seu dirigente-mor, o Abade, como recompensa pela sua trajetória formativa, a “Carta de Aprendizado”, da qual, entre outras considerações, selecionamos as que seguem, que retratam os eixos pedagógicos da instituição: “a ação em consonância com o pensar”.

Longa é a arte, breve a vida, difícil o juízo, fugaz a ocasião. Agir é fácil, difícil é pensar; incômodo é agir de acordo com o pensamento. Todo começo é claro, os umbrais são o lugar da esperança. (...). As palavras são boas, mas não são o melhor. O melhor não se manifesta pelas palavras. O espírito pelo qual agimos, é o que há de mais

elevado. Só o espírito compreende e representa a ação. (...). O ensinamento do verdadeiro artista abre o espírito, pois onde faltam as palavras, fala a ação. O verdadeiro discípulo aprende a desenvolver do conhecido o desconhecido e aproxima-se do mestre (GOETHE, 2006, p. 472).

Wilhelm passa a ser considerado um membro da sociedade. Diz-lhe, então, Jarno: "(...) quando sua formação atinge certo grau, é vantajoso que aprenda a se perder numa grande massa, aprenda a viver para os outros e a se esquecer de si mesmo, pois é a ação que verdadeiramente nos compara aos outros" (*idem*, 2006, p. 469).

Há neste *Bildungsroman* três projetos pedagógicos que se complementam e se coadunam com o tempo em que Goethe escreveu seu texto. Um primeiro é o que aparece no Livro VI, "Confissões de uma bela alma", que, enquanto uma narrativa autobiográfica pietista, descreve a trajetória individual do crente desde sua vida pregressa, de pecado, até o momento de sua conversão, na busca da salvação de sua alma. Autores como Wieland e Novalis têm suas origens em círculos pietistas ou estiveram muito próximos a eles, como o próprio Goethe. Além de que, em *Os anos de aprendizado*, a canonisa de "Conversões de uma bela alma" é tia de Natalie, a prometida de Wilhelm. Um segundo projeto pedagógico é o da Sociedade da Torre, que conduziu os passos do protagonista pelas encruzilhadas do romance. Caracteriza-se por um conceito iluminista de formação como processo de desenvolvimento e aperfeiçoamento das qualidades individuais inatas, mas racionalmente conduzido por uma geração adulta, no caso a Sociedade da Torre, de forma intervencionista e, ao mesmo tempo, paternalista, nos moldes da *Aufklärung*. Seu princípio pedagógico é a "educação pelo erro".

—Não é obrigação do educador de homens – disse o Abade – preservá-lo do erro, mas sim orientar o errado; e mais, a sabedoria dos mestres está em deixar que o errado sorva de taças repletas seu erro. Quem só saboreia parcamente seu erro, nele se mantém por muito tempo, alegra-se dele como de uma felicidade rara; mas quem

o esgota por completo, deve reconhecê-lo como erro, conquanto não seja demente (GOETHE, 2006, p. 470-471).

O terceiro projeto pedagógico do romance é o de Natalie, mulher, aristocrata, formada, junto com seus irmãos Lothário, a Condessa e Friedrich, pelo Abade, pela Sociedade da Torre. Ela acata as orientações educacionais do Abade, mas não aceita seu princípio do “educar pelo erro”. Assim reage à curiosidade de Wilhelm:

Quem prontamente não socorre, parece-me jamais socorrer; quem não dá conselhos imediatos, jamais aconselhará. Assim como também me parece absolutamente necessário formular e inculcar às crianças certas leis que deem à sua vida certo amparo. Sim, quase poderia afirmar que é melhor equivocar-se segundo as regras que se equivocar quando a arbitrariedade de nossa natureza nos deixa à deriva, e, tal como vejo os homens, parece-me sempre restar em sua natureza um vazio que só uma lei categoricamente formulada pode preencher (GOETHE, 2006, p. 501-502).

Theodor Adorno, ao se referir ao conceito de *Bildung*, na “Teoria da Semiformação”, destaca seus dois momentos antinômicos constituintes: “A formação tem como condições a autonomia e a liberdade. No entanto, remete sempre a estruturas previamente colocadas a cada indivíduo em sentido heterônomo e em relação às quais deve submeter-se para formar-se” (2010, p. 20-21). De um lado, a busca da autonomia, da emancipação individual; de outro lado, sua integração nas relações sociais em que sobrevive. Nos casos em que a formação for entendida como conformação à vida real – conformismo –, e se destaque unilateralmente o momento da adaptação, então deixa de ser formação. Por outro lado, quando a formação descansa em seus momentos de elevação/enlevação do espírito, se esquece de seu braço terreno, se absolutiza, acaba por se converter em semiformação. Adorno traz, para sustentar sua tese, uma observação sutil e ao mesmo tempo impressionante de Max Frisch, de que havia pessoas que se dedicavam com paixão e compreensão aos bens culturais (liam Kant, Goethe; ouviam Mozart, Beethoven) e que, no entanto, puderam

se encarregar tranquilamente da práxis assassina do nazismo nos campos de concentração. Assim arremata o filósofo frankfurtiano:

Quando o campo de forças a que chamamos formação se congela em categorias fixas – sejam elas do espírito ou da natureza, de transcendência ou de acomodação – cada uma delas, isolada, se coloca em contradição com seu sentido, fortalece a ideologia e promove uma formação regressiva (ADORNO, 2010, p. 3 e 4).

Promove a semiformação. Na perspectiva de Adorno, Wilhelm Meister, em seu ardente desejo de formação, da renúncia à vida ativa familiar ao engajamento nas companhias de teatro, e, depois, pela aproximação do “grande mundo”, a aristocracia, conseguiu atingir o objetivo almejado e intensamente procurado ou cultivou a semiformação?

Penso que seja importante aqui ressaltar aspectos das críticas que Schiller fez a Goethe, através de cartas, enquanto alguém que vai acompanhando livro a livro o desenvolvimento do romance. No início da correspondência, agosto de 1794, Goethe encontrava-se em Weimar, trabalhando na corte, enquanto Schiller estava em Jena, como professor universitário de história. As observações de Schiller a Goethe, nas missivas, manifestam uma relação bastante próxima aos princípios estéticos desenvolvidos por ele na obra teórica *Cartas Sobre a Educação estética da humanidade*. Ambos compartilhavam de concepções estéticas afins no contexto do chamado “Classicismo de Weimar”. Schiller acompanhou *Os anos de aprendizado* em seu *fieri*, em seu *vir-a-ser*. Cada livro do romance escrito por Goethe era lido e comentado com entusiasmo por Schiller. Após a leitura do último livro, o oitavo, Schiller endereça algumas críticas específicas a Goethe, sugerindo-lhes alterações no romance. Vou destacar algumas dessas críticas:

Uma primeira e fundamental se relaciona com a concepção de Schiller sobre a “disposição estética”, como condição de possibilidade de todas as outras funções do ser humano. “Todas as outras atividades – diz Schiller – dão ao espírito um destino particular e

impõem-lhe, por isto, um limite particular; somente a estética conduz ao ilimitado (...), somente o estético é um todo em si mesmo”¹⁰. E, no desenvolvimento da disposição estética, há uma hierarquia entre as diversas expressões artísticas: a música e, sobretudo, a poesia exacerbam os sentidos e incitam demasiadamente a imaginação; apenas as “belas artes e esculturas” organizam e apaziguam o tumulto interior dos sentidos, favorecem uma ordenação estética harmoniosa. E, de fato, em vários momentos do romance, Goethe se deixa guiar por essa concepção clássica de estética, compartilhada com o amigo. Com base nesse pressuposto, Schiller, em carta de julho de 1796, cobra de Goethe uma formação estética mais objetiva de Wilhelm, pois este, tanto no início do romance (no Livro I, por ocasião do encontro com o desconhecido, quando comentam sobre o acervo de obras de artes de seu avô, que foram vendidas), quanto no livro VIII, quando é descrito o “Salão do Passado” (recinto construído pelo tio de Natalie, onde se encontram expostas, em conjunto harmonioso, obras de pintura e arquitetônicas modernas ao lado de esculturas clássicas da antiguidade), a visão de Wilhelm sobre a arte é a mesma que a de sua adolescência, ou seja, uma visão conteudística, que privilegia o tema e não a fruição da forma no produto estético. A obra de arte preferida por Wilhelm, no rico acervo de seu avô, era uma pintura mal composta, de um colorido nada especial, num estilo amaneirado, mas que representava a história de um filho enfermo do rei, consumido de amor pela noiva de seu pai. E Schiller questiona:

Tenho ainda algo a lembrar sobre o comportamento de Wilhelm na sala do passado, quando ele entra nela pela primeira vez com Natalie. Para mim, ainda há muito do antigo Wilhelm, que na casa do avô prefere ficar com o filho doente do rei e o qual o desconhecido encontra num caminho tão equivocado. Também aqui ele permanece quase que exclusivamente no conteúdo das obras de arte e, na minha opinião, poetiza demais com isso. Não seria aqui o momento de mostrar o começo de uma crise mais feliz nele, de apresentá-lo não

¹⁰ SCHILLER, *Sobre a educação estética*, 1963, p. 102.

como conhecedor – pois isto é impossível – mas como um observador mais objetivo? ¹¹

Schiller, nessa mesma carta de julho de 1796, ressen-te-se de uma “explicação estética” que justificasse a constituição da Sociedade da Torre e suas intervenções, que mencionasse “com mais detalhe o motivo que tornou Wilhelm objeto dos planos pedagógicos do abade”. Schiller considera insuficiente a forma como os conceitos de “aprendizado e maestria” se apresentam para o protagonista do romance e sugere a Goethe a “emancipação” de Wilhelm: “Agora a exigência se lhe transfere (...), a exigência de impor o seu pupilo com total independência, segurança, liberdade e por assim dizer, firmeza arquitetônica, de forma que assim ele possa manter-se eternamente, sem precisar de um apoio externo (...)” (GOETHE-SCHILLER, 2010, p. 101). A emancipação consistiria, segundo a carta, em prover Wilhelm de um fundamento filosófico que o resguarde do misticismo irracionalista, em sintonia com a *Aufklärung* alemã. Schiller, tendo em vista os princípios básicos da Revolução Francesa, sugere, em carta anterior, que o romance de Goethe nada tem de “sansculotista” (de radical), antes, em algumas passagens, parece que é a aristocracia que tem a palavra (GOETHE-SCHILLER, 2010, p. 86).

Goethe publica sua obra, em 1796, sem fazer chegar a Schiller, a versão final, e mantendo inalteradas as questões mais criticadas por seu amigo do *Sturm und Drang* e também do Classicismo de Weimar. As ambiguidades presentes no interior desse romance de formação, ao mesmo tempo em que não nos permite classificar Goethe e sua obra como puramente classicista, racionalmente harmônica (há muito dos elementos pré-românticos na constituição do romance), fez dela um romance polêmico, controverso e prenhe de significação e de intervenções posteriores dos críticos. ¹²

¹¹ GOETHE-SCHILLER, *Correspondência*, 2010, p. 100.

¹² Wilma Maas, 2000, no item “As primeiras críticas a *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*”, em que me fundamentei nas observações acima, traz um estudo excelente sobre as tensões entre Schiller e Goethe sobre o romance (p. 84-102).

E para Wilma Maas, estudiosa de *Os anos de aprendizado* como um romance de formação, Wilhelm atinge sua maioria pessoal? Para a autora, em seu livro *“O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura”*, o primeiro grande núcleo formador do romance, a experiência com as companhias teatrais, se desfaz, nada restando dos projetos iniciais de Wilhelm; mas não só, a dedicação ao teatro pode ser entendida como um grande equívoco, pois o protagonista cultivou pretensos talentos que realmente não possuía. Diz ela: “Portanto, Meister ‘não se forma’ pelo teatro; não é este o caminho que deverá conduzi-lo ao amadurecimento e ao pleno desenvolvimento de suas aptidões” (2000, p. 139). Em relação ao segundo núcleo formador do romance, a aproximação com a nobreza, de um lado, o protagonista abandona a “má companhia” da trupe teatral e passa a frequentar os ambientes aristocráticos e até mesmo chega a apresentar algum interesse por assuntos da vida econômica; porém, em quase todas as situações, Wilhelm acaba desempenhando um papel subalterno, cumprindo incumbências que os membros da Sociedade da Torre determinaram. De outro lado, Maas ressalta o caráter ambíguo da concepção pedagógica da Sociedade da Torre, não só por seu princípio pedagógico da “educação pelo erro”, questionado por Natalie, formada pela própria Sociedade, mas, sobretudo, pelas falhas de caráter de alguns de seus principais pupilos: Friedrich, a Condessa e também Lothário, irmãos de Natalie e, igualmente, formados pela Sociedade. Para Maas, as considerações de Natalie relativizam os princípios pedagógicos professados pelo líder da Sociedade, o Abade e pode-se daí entender que “a pedagogia aplicada pela Sociedade da Torre sobre seus discípulos está longe de ser legitimada no todo da narrativa” (2000, p. 145-147). Maas conclui pela não inserção de Wilhelm em uma classe social bem definida: pertencendo, por nascimento, à incipiente burguesia comercial alemã, o herói se desliga desta para buscar na trupe de atores sua verdadeira formação; abandona, posteriormente, os andarilhos do teatro para se unir ao “grande mundo”, da aristocracia, o que poderia ser feito por sua união com Natalie ou até pela concessão

de um título de nobreza; mas, no contexto de *Os anos de aprendizado*, nada disso acontece: a adesão ao mundo da aristocracia fica a meio caminho; e o casamento com Natalie só aparece como perspectiva; não se realiza. “Surge assim — diz Maas — a hipótese de que o grande aprendizado de Wilhelm Meister foi ter adquirido consciência sobre suas deficiências, e de que um efetivo processo de formação ainda estaria por vir” (2004, p. 159).

Goethe, em carta a Schiller, em 1796, reconhecera o final aberto do romance e se propôs a tarefa de continuar o seu desenvolvimento. De fato, realiza-o, mas, somente cerca de trinta anos depois, com outro livro denominado *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, que teve sua primeira versão em 1821 e a segunda e definitiva edição em 1829. Se no romance de 1796, o percurso existencial de Wilhelm é o principal fio condutor da narrativa, articulando os diferentes momentos, em busca de sua formação, em *Os anos de peregrinação*, Wilhelm irá abraçar uma atividade prática; torna-se médico, especializando assim uma formação que deseja, inicialmente, universal. Se em *Os anos de aprendizado* a *Bildung*, enquanto formação integral, era a busca primordial do jovem burguês e essa preocupação o acompanhara todo o romance, na obra de 1829, a questão da *Bildung* se resolve na *Ausbildung* – uma atividade especializada. Wilhelm se decide pelo aprendizado de um ofício e se integra como cidadão e membro de uma classe social; o que se deveria manifestar como um *finis coronat opera* da *Bildung* universal, transforma-se na expressão de um ofício específico. Na verdade, passaram-se cerca de trinta anos entre um romance e outro, em que, na Alemanha dos inícios do século XIX, muita coisa aconteceu. A dividida nação tedesca, nos anos 1830, está caminhando no sentido de sua integração plena na burguesia. Mazzari comenta os novos fatos:

As três décadas que separam os dois romances são marcadas pelos desdobramentos políticos da Revolução Francesa e pela irrupção da Revolução Industrial. Goethe, antevendo as implicações da divisão capitalista do trabalho, é levado à reformulação de seu conceito de

formação. Assim, enquanto os *Lehrjahre* [aprendizagens, BP] proclamavam que o homem deve se desenvolver em todas as direções, os *Wanderjahre* [peregrinações, BP] fazem outra colocação: a formação deve estar direcionada para uma profissão especializada, a inserção social é necessária desde o início.¹³

No começo deste ensaio fiz menção a duas citações de Theodor Adorno sobre Wilhelm Meister. Vou analisá-las por ordem cronológica. A primeira se encontra no aforismo “Para a dialética da civilidade”, das *Mínima moralia*, de 1944. Cito-a parcialmente:

Goethe, que tinha plena consciência da iminente impossibilidade de toda relação humana no interior da sociedade industrial nascente, tentou, nas novelas dos *Wanderjahre* ¹⁴, apresentar o tacto como expediente salvador entre os seres humanos alienados. Essa saída pareceu-lhe coincidir com a resignação, com a renúncia à plena intimidade, à paixão e à felicidade ininterrupta. Para ele o humano consistia numa autolimitação, que assumia por conta própria, conjurando-o, o curso inevitável da história, a desumanidade do progresso, o atrofiamento do sujeito (ADORNO, 1992, p. 29).

É verdade que Adorno, na citação, está se referindo antes de tudo aos anos de peregrinação e não aos anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Se no primeiro romance, Wilhelm ainda sonhava com a busca do desenvolvimento pleno de suas potencialidades no contato e no bom trato com os outros indivíduos, seja, inicialmente, com as pessoas das camadas populares, nas companhias de teatro, seja, posteriormente, com as pessoas da aristocracia fundiária; no segundo romance, ele teve que se deixar levar pela “inexorável marcha da história” e na busca de uma *Ausbildung* (especialização profissional) realizar sua inserção numa classe social. O indivíduo burguês alemão, livre dos laços do trono e do altar, mas solitário em suas aspirações civis de “cultivar o espírito e o gosto”, de “deleitar-se com o que é verdadeiramente bom e belo”, de “realizar

¹³ MAZZARI, *O romance de formação em perspectiva histórica*, 1999, p. 85.

¹⁴ *Wanderjahre* = anos de peregrinação.

a formação harmoniosa de sua natureza”, procura, na impossível aliança com seu antigo opressor, encontrar as balizas culturais norteadoras de sua trajetória. Contudo, o que ele vai encontrar é uma aristocracia que sacrifica sua cultura e seus valores na busca de novas posses; e uma burguesia que se volta mais e mais à produção, à “desumanidade do progresso”, à “atrofia do sujeito”. Diz Adorno: “Esse empate em certa medida paradoxal do absolutismo e de liberalidade pode ser observado no *Wilhelm Meister (...)*” (1992, p. 29). Wilhelm, após intenso convívio com os diretores de companhias de teatro popular, foi ludibriado por eles, que, aspirando se aproximarem da burguesia emergente, sacrificaram a dimensão formativa da arte cênica por sua contra vertente consumista. E quando se aproxima da aristocracia para se impregnar dos valores e das tradições do “grande mundo”, a Sociedade da Torre empurra-o para uma vida ativa, para a busca de novos horizontes mercantis e profissionais.

A segunda citação sobre Wilhelm Meister a encontramos no ensaio que tomamos como referência para dialogar com Goethe, *Teoria da Semiformação*. Adorno está analisando os casos em que na concepção de *Bildung* se destaca “unilateralmente o momento da adaptação”. Diz ele:

A filosofia de Schiller, dos kantianos e de seus críticos foi a expressão mais prenhe da tensão entre esses dois momentos (da autonomia e da adaptação), enquanto que na teoria hegeliana de formação – e na do Goethe tardio – triunfou, dentro do mesmo humanismo, sob o nome de desprendimento, o *desideratum* da acomodação (ADORNO, 2010, p. 11).

Adorno até justifica o fato de a burguesia emergente acentuar o momento da adaptação, pois isso se fazia necessário para reforçar a unidade precária da socialização e também para gerenciar explosões desorganizadas que acontecem em ambientes em que já se encontrava estabelecida uma tradição de cultura espiritual autônoma. Aqui, parece-me, Adorno está novamente se referindo ao Goethe tardio, do romance de 1829, *Os anos de peregrinação*, em

que, de fato, o *desideratum* da acomodação de Wilhelm à nova realidade histórica criada pela burguesia o faz trocar a busca da formação universal e pessoal pela formação para o mercado de trabalho. Estaria Adorno, nesta última afirmativa, se contrapondo à afirmação anterior, em que expressa a sensibilidade histórica e analítica de Goethe em relação ao que de fato estava acontecendo na Alemanha dos inícios do século XIX? Penso que não, pois se na primeira citação Adorno ressalta a clara intuição de Goethe sobre “a iminente impossibilidade de quaisquer relações humanas” na “sociedade industrial emergente”, em que surgiu *Os anos de peregrinação*; já na segunda citação retrata a visão crítica do literato em relação ao predomínio quase unilateral da “acomodação” em uma sociedade que precisava reforçar e administrar as forças e as formas novas de socialização.

Mas, e no primeiro romance, em *Os anos de aprendizado* predomina em Wilhelm o momento da adaptação, da acomodação? Há sim, como destacam Schiller e Maas experiências e vivências de Wilhelm em que se manifestam, em seu processo formativo, a visão ingênua de mundo, de uma obra de arte, o domínio das emoções, o enfraquecimento do ego e a sujeição acrítica ao coletivo, enfim, acomodação a uma determinada situação, particularmente no final do romance, no encontro com Natalie, na aproximação com a aristocracia. Por outro lado, mesmo no teatro, em que buscava inicialmente o desenvolvimento pleno de suas faculdades, e isso não se deu, vários encontros e situações nos mostram um Wilhelm perspicaz, solidário, líder, que, sobretudo com as leituras e encenações de *Hamlet*, desenvolveu sobremaneira sua sensibilidade e visão crítica da realidade. Tanto assim que rompe com o teatro quando seus sócios seguem caminhos com os quais ele não concordava. É com a grande experiência e formação que a vida nas companhias de teatro lhe proporcionou que ele se aproxima de vez da aristocracia e, mesmo com alguns titubeios e subserviência, a pessoa mais afinada à sua proposta de vida, não apenas emocional e amorosa, é Natalie, a personagem que, no romance, parece ser a melhor aprendiz e, ao mesmo tempo, crítica da

Sociedade da Torre. Ou seja, entre atender às solicitações do amigo Schiller para “emancipar” Wilhelm, pautando-se em sua narrativa pelos princípios estéticos do classicismo de Weimar, ou manter a tensão, a ambiguidade entre os momentos de adaptação e de autonomia, de crescimento harmonioso do caráter e de enfraquecimento do ego individual, nas diferentes experiências do processo formativo, Goethe, penso eu, optou por este último, manter a tensão entre os dois momentos, e, como no Werther, “protestando eficazmente contra o espírito pequeno-burguês endurecido, sem o nomear”. E por isso, reforço, seu romance é denso, gera interpretações e polêmicas que só valorizam sua contribuição para o entendimento histórico da *Bildung*.

Theodor Adorno, ao falar sobre a *Teoria da Semiformação*, nos anos 1960, se fundamenta em um conceito da burguesia alemã emergente, a *Bildung*, para teorizar sobre o seu enfraquecimento no contexto de uma burguesia multinacional da era das revoluções mecânicas. Diz ele ao final de seu ensaio:

De qualquer maneira, quando o espírito não realiza o socialmente justo, a não ser que se dissolva em uma identidade indiferenciada com a sociedade, estamos sob o domínio do anacronismo: agarrar-se com firmeza à formação depois que a sociedade já a privou de base. Contudo, a única possibilidade de sobrevivência que resta à cultura é a autorreflexão crítica sobre a semiformação, em que necessariamente se converteu (ADORNO, 2010, p. 39).

Meister, nos anos 1830, para se integrar à sociedade de seu tempo, optou por uma especialização, a profissão de médico, porém tinha a seu favor todo o processo de formação que adquiriu nas peregrinações das trupes teatrais e no convívio com os valores culturais da aristocracia. E aos jovens dos anos 2010, em tempos de capitalismo global, das novas tecnologias da informação e da comunicação, em cujos cursos universitários predomina ferozmente o imperativo do mercado e da competência, há sentido

ainda falar-lhes da *Bildung*, da cultura do espírito, da autorreflexão crítica sobre a semiformação generalizada? As aspirações humanistas, filosóficas de Wilhelm Meister à formação integral — “instruir-se a si mesmo”, favorecer sua “inclinação irresistível por uma formação harmônica de sua natureza”, a “inclinação pela poesia e por tudo o que está relacionada com ela”, “a necessidade de cultivar seu espírito e seu gosto”, enfim, a busca dos valores da tradição pré-burguesa — ainda podem servir de espelho para os jovens universitários dos dias de hoje? Como realizá-las em uma sociedade que absolutizou os princípios da razão instrumental, da lógica econômico-social, da adaptação ao sistema de produção, da educação funcional? São questões e realidades para serem seriamente pensadas.

Sem dúvida, na ideia de formação cultural necessariamente se postula a situação de uma humanidade *sem status* e sem exploração (...). Se na ideia de formação ressoam momentos de finalidade, esses deveriam, em consequência, tornar os indivíduos aptos a se afirmarem como racionais numa sociedade racional, livres numa sociedade livre (ADORNO, 2010, p. 13).

Referências

ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

ADORNO, T. W. **Mínima Moralía**: reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, T. W. “Sobre a cena final de Fausto”. In **Notas sobre Literatura**: (Livro II, ensaio 1). Obras Completas, 11. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Impresión Fernández Ciudad, S.L., 2003, p. 125-135.

ADORNO, T. W. “Sobre o classicismo da *Ifigênia* de Goethe”. In **Notas sobre Literatura**: (Livro IV, ensaio 1). Obras Completas, 11.

Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Impresión Fernández Ciudad, S.L., 2003, p. 475-494.

ADORNO, T. W. Teoria da Semiformação. In PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luis Antônio Calmon Nabuco; ZUIN, Antônio Álvaro Soares. **Teoria Crítica e Inconformismo: novas perspectivas de pesquisa**. Campinas: Autores Associados, 2010.

CAVALCANTI, Cláudia. Prefácio, tradução e notas a **Goethe e Schiller: companheiros de viagem**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

FLICKINGER, H-G., “A dinâmica do conceito de formação (*Bildung*) na atualidade”. In CENCI, Angelo Vitório; DALBOSCO, Claudio Almir; MÜHL, Eldon Henrique. **Sobre Filosofia e Educação: racionalidade, diversidade e formação pedagógica**. Passo Fundo, RS: Editora da Universidade de Passo Fundo, 2009, p. 64-80.

GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: editora 34, 2006.

GOETHE-SCHILLER. **Correspondência**. Organização e tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

MAAS, W. P. **O cânone mínimo: o *Bildungsroman* na história da literatura**. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

MAZZARI, M. V. “Apresentação”. In GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: editora 34, 2006, p. 7-23.

MAZZARI, M. V. **O romance de formação em perspectiva histórica**. O tambor de lata de Günter Grass. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

SCHILLER, F. **Sobre a educação estética**. Trad. Roberto Schwarz. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1963.

XIX

Crônicas Acadêmicas, 2000¹

A didática nas galerias do saber

Transitava eu, inadvertidamente, pelas galerias da UNIMEP, logo após o almoço na Fazendinha e o delicioso café expresso, vagarosamente saboreado, quando uma cena inusual me chamou a atenção. As mulheres da limpeza da universidade, 06 delas, ouviam com a maior atenção do mundo o que uma companheira, a penúltima à direita, falava. Tinham já tomado sua refeição do meio dia, trazida de casa e esquentada por ali mesmo, e agora descansavam, uniformizadas e sentadas, num banco de alvenaria. O dia tinha sido pesado. Desde às sete da manhã no batente, limpando os corredores, as salas de aula, os escritórios dos professores, intermitentemente. E agora, levemente inclinadas em direção à que falava, nenhum acontecimento do mundo as distraía ou lhes fazia voltar a cabeça.

O que estaria contando de tão atraente aquela mulher do povo? Algum problema de doença de família que a angustiava no momento? Alguma história fascinante tirada do filme que assistira no final de semana na TV? As coisas bonitas que aconteceram no domingo anterior, quando passou o dia trabalhando e se entretendo com as pessoas de sua igreja? Não sei. Parecia ser um assunto sério e persuasivo, pois as colegas, com seriedade e convicção, não desgrudavam os olhos dela. E ela, com o seu uniforme habitual, de cor xadrez bem ajeitado, com voz suave e gestos espontâneos, desenvolvia sua narrativa, zelosamente.

¹ Crônicas Acadêmicas. In *Revista Comunicações* (PPGE/UNIMEP), Piracicaba, SP, v. 05, n.02, p. 220-223, 2000.

Continuei meu caminho em direção ao caixa eletrônico do Banco do Brasil. Mas aquela cena, tão viva e tão simples, não me saía da cabeça. Como é admirável a arte de narrar e de contar estória, especulava, espantado, com minha imaginação. Para tecer os fios das coisas passadas e narrá-las com expressão, é preciso ter acumulado experiência, tempo, atenção e sensibilidade. E onde, essa faxineira da vida, atolada nos rudes trabalhos e nas dificuldades todas do dia a dia, foi arranjar essas faculdades, para se transformar em uma narradora? Talvez no intenso sofrimento do viver! Talvez na experiência que foi se acumulando em sua vida de trabalho, desde pequenininha, e que agora, nos seus quase cinquenta anos, se desabrocha com força e precisão. Sim, ela é uma mulher que viveu muito, sofreu muito, e por isso tem muito o que contar.

Fiquei pensando também em nossas aulas no curso de graduação. O trabalho de ensinar se aproxima um pouco da experiência do narrador. O professor é alguém que, em sua vida de estudo, pesquisa, aprendizagem, acumulou experiências e tenta repassá-las, no melhor estilo, a seus alunos, muitas vezes não tão sedentos dessas experiências anteriores. Narrar acontecimentos, descobertas científicas, histórias dos homens, pode ser um caminho para despertar a curiosidade, a sensibilidade, a admiração pela vida. Isso se formos capazes de atrair a atenção de nossos ouvintes, hoje em dia tão submetidos às distrações da civilização moderna. O que é que aquela faxineira da UNIMEP tem e que nós não temos para despertar em nossos alunos o prazer de ouvir e a capacidade de saborear as coisas do espírito?

Professor/professar

Professor, uma profissão em extinção na era da tecnologia avançada, que substitui desapidadamente a mão de obra improdutiva. Professor, uma profissão ambígua, paradoxal: sentir-se inútil, ameaçado, e, ao mesmo tempo, sentir-se bem com a vida, com os outros. Ser professor, saber professar, reconhecer publicamente, confessar suas afinidades eletivas com os deuses,

com a sociedade dos poetas mortos e vivos. Aquele que está sempre envolvido por livros, ideias, escritos, e, de tanto lê-los, ouvi-los, apalpá-los, acaba se tornando um mensageiro ambulante (um condutor) dos vates, dos filósofos, dos homens da vida. Sua experiência se constrói na experiência de outros, dos sábios, dos que têm o saber e o sabor da vida, dos que enxergam o mundo por um olhar novo, esquisito, desprezioso, que causa espanto, ternura, com-paixão. Ser professor, professar os segredos mais íntimos dos poetas e pensadores, e externá-los, à sua maneira, a seus alunos, às pessoas com quem convive, inundando-as de esperanças, mas sobretudo de dúvidas. Relacionar os detalhes vividos por ele mesmo com a narração que outro autor fez de um detalhe semelhante e dar ao mesmo história, poesia, densidade, sabedoria. Ser professor, estar carregado de um campo de forças intenso, potente, e expressar essa tensão nas palavras, nos escritos, no olhar, nos acontecimentos da vida, fazendo com que sua chama incendeie corpos e almas sedentos de ser. Ser professor, ser sensível às pessoas, ouvi-las, deixá-las se desnudar, sem pejo, não ter nada a lhes oferecer, a não ser a atenção, o silêncio, e, ao mesmo tempo, ser-lhes exigente, ser-lhes brutalmente sincero, fazê-las ousar, ir além de si mesmas, transcender as situações impossíveis. Ouvir os outros e transmitir-lhes desejos, mesmo quando seu coração está sendo consumido pelas amarguras cotidianas, e seus dias sangrando pelas dores do existir. Porque ele nada tem, muito pode oferecer, mas nada de importante, de seguro, de tranquilo, de útil. Ser professor é ser anacrônico no interior de seu tempo, que valoriza exclusivamente o que gera troca, haveres, poderes. Mas é também ser extemporâneo de seus dias pela crença teimosa no retorno da luz e da canção. Aquele que é vilmente pago para ensinar, que ensina generalidades; que castiga, disciplina e tem o poder da nota e da promoção; que anota, relata e marca a vida dos que em suas mãos estão. Aquele que com-vive, que aparenta força e decisão, que espera muito ser ainda alguém na vida. Ser professor, ser mestre: aquele que ensina, aquele que mais aprende que ensina, que presta atenção no desabrochar dos alunos, e cresce

com eles e se sente realizado quando um aluno ouve seus problemas e lhe dá a mão para que a caminhada continue. Ser professor, adotar, abraçar, seguir uma causa, mesmo que sua realização impertinente produza danos pessoais e crises consistentes. Ser professor não é trazer de fora para dentro as qualidades de ensinar, é antes desenvolver de dentro para fora o dom de professar. Professor, profissão professor.

A história suspensa

Você sabe como é que, em regiões de Minas, se chama aquele ônibus intermunicipal, generoso, que para em todas as curvas para pegar passageiros, que demora um tempão prá chegar a seu destino? Cata-jeca! É isso mesmo, cata-jeca! A primeira vez que ouvi essa denominação, em estradas de Minas, me senti um tanto deprimido. Cata-jeca! Pensei comigo mesmo: quanto preconceito está embutido nessa frase-feita, tida como usual, corriqueira, e, no entanto, expressiva de uma realidade opressiva e dura. Então todas aquelas pessoas simples, humildes, empobrecidas pela violência da vida são jecas?! E o seu veículo único de locomoção para um centro maior, cata-jeca?! Corri ao Aurélio para ouvir dele, com mais propriedade, o que é ser jeca. “É ser caipira, matuto, roceiro, sertanejo; habitante do campo ou da roça, particularmente de pouca instrução, de convívio e modos rústicos e canhestros; indivíduo sem traquejo social, casca-grossa”. O jeca é, pois, um caipira, desajeitado, rústico, casca-grossa, porque a vida de trabalho e de solidão não lhe ensinou boas maneiras; de pouca instrução e traquejo social, porque onde morava não havia escola para frequentar, ou, se havia, ele não teve tempo nem oportunidade para frequentar; é obrigado a tomar sua condução à beira da estrada, debaixo de sol ou de chuva, porque não tem condição de possuir seu próprio veículo; mora no campo ou na roça, porque ainda não teve jeito de fugir para a cidade. E para ele é oferecida uma opção de viagem: um cata-jeca. Nada mais natural que isso! Como o preconceito ronda nossas vidas a todo momento! Estamos

tão envolvidos em suas malhas nominativas e descritivas, que nem percebemos a agressividade que se esconde, sutil, nas entranhas. Assim expressões do cotidiano apenas reforçam uma postura indiferente e superior em relação aos homens do campo, aos negros, aos deficientes, aos homossexuais, aos estrangeiros, aos idosos. Essas expressões, sedimentadas, se revestem, por assim dizer, de uma segunda natureza, de uma história paralisada. É como se a realidade sempre fosse assim; como se não houvesse uma história de exploração que foi fazendo as coisas assim. E não se trata apenas de chamar os homens do campo de jeca, a situação tensa de negra, o jovem que fez uma opção sexual diferente da sua, de bicha. Trata-se de, através de estereótipos, de olhares enviesados, analisar os fatos, julgar as pessoas, desenvolver o convívio social. E considerar tudo isso como normal. A história, que é dinamismo, tensão, ir-e-vir, se torna natureza (segunda natureza), repetição, petrificada pelos olhares de medusa dos tidos como raça pura. Benjamin nos convida a “escovar a história a contrapelo”, para ouvir os gritos de dores e de injustiças que estão nela sufocados. Adorno nos incita a solapar a aparência falsa da realidade, tida como absoluta, e a despojar essas expressões mágicas de seu feitiço, desentrevando a história sedimentada em seu interior. A partir de sua forma “dada” é possível se chegar aos elementos históricos de sua produção. Mas, como é difícil acabar com os preconceitos. É tão difícil quanto acabar com a fome no mundo. Aliás ambos os processos são momentos decisivos na construção de uma sociedade emancipada.

XX

Tenho uma leve impressão de que estou sendo vigiado! 2001 ¹

Quando era seminarista, nas tormentas de minha adolescência, uma imagem terrível me impressionava sobremaneira: um enorme olho arregalado, bem no centro de um triângulo equilátero, e debaixo do signo, uma inscrição intimidante: Deus te vê! Deus via tudo. Deus estava em todos os lugares. Deus espiava tudo o que eu fazia. Que sensação espantosa para um jovem adolescente que lutava o tempo todo contra seus vícios solitários! Com o correr dos anos e com a mudança de orientador na formação do seminarista, a imagem do Deus pai suplantou paulatinamente a do Deus espião. Mas deixou sequelas.

Hoje em dia, muito tempo depois, essa mesma sensação de temor volta a atormentar meus dias. Alguém me vê! Tenho a nítida percepção de que estou sendo vigiado o tempo todo. Saio à rua de carro ou tráfego pelas rodovias de meu estado e lá estão os numerosos radares ultramodernos a fotografar festivamente minha passagem. Entro na loja de conveniência para tomar um café expresso ou para sacar uma grana no caixa eletrônico e uma câmara atenta acompanha furtivamente meus distraídos passos: “Sorria, você está sendo filmado!”. Dirijo-me à minha sala de trabalho, na UNIMEP, e outra câmara explícita acompanha meu decidido caminhar pelo longo corredor do Bloco 9. E aqueles professores ali, conversando sorridentes numa rodinha de conversa fiada, não estão sendo vistos e ouvidos por sutis aparelhos ocultos? Retorno à noite para meu apartamento e mais uma câmara indiscreta foca de

¹ Ensaio publicado na *Revista Comunicações*, do PPGE/UNIMEP, em 2001, em Piracicaba, SP, v. 08, n.01, p. 197-201.

frente meu discreto ingresso na garagem do prédio. Sinto que estou sendo seguido o tempo todo por alguém que me vê e que não se deixa facilmente ver. E os responsáveis pela instalação das câmaras e radares, todos eles tentam me convencer que o motivo único da presença desses atentos “objetos vigilantes” é a minha segurança, somente isso. E cada vez mais me deparo com lugares “protegidos” por câmaras e “objetos vigilantes”: lojas, supermercados, bancos, hospitais, restaurantes etc. Por falta de policiais em uma cidade vizinha de Piracicaba, a secretaria de segurança está instalando câmaras nas praças, nas ruas, em lugares estratégicos da *pólis*, para proteger os cidadãos dos perigos dos bandidos. E sabem quem observa tudo por detrás da câmara? A polícia! Não estamos nós escancarando portas e janelas para a prática indiscriminada da espionagem? Todos, indistintamente, são suspeitos, até que se prove o contrário.

Dias atrás um artigo do Caderno 2 do Estadão me fez ver que as novas tecnologias, através de objetos aparentemente confiáveis, tornam ainda mais banal a espionagem do indivíduo em todos os momentos de sua vida cotidiana. Você é obrigado a aceitar as vantagens e facilidades que um cartão bancário lhe proporciona — hoje em dia, quem não tem cartão, não existe para o mundo da troca — e toda vez que você se utiliza desse “benefício” — no restaurante, no supermercado, no banco, no shopping — suas passagens por esses lugares são registradas, gravadas e disponíveis para serem utilizadas. Com a ampliação ao infinito de vias *online* e de telefones portáteis, que registram cada um dos gestos e deslocamentos, você renuncia voluntariamente a uma parte de sua autonomia e de sua intimidade. A vida privada cada vez mais se torna vulnerável e exposta às articulações dos que detêm informações. Os objetos mais triviais estão sendo equipados com capacidade espantosa de espionagem e acoplados a locais nunca dantes imaginados. As informações registradas por esses sensores são enviadas instantaneamente para um servidor, que pode atualizar seu cadastro e conservar, sem que se saiba onde e nem para que, todas as informações coletadas. E quem me garante que

eles (os difusos espões) não usarão esses dados contra mim, em algum momento de minha vida? Quem me garante que uma brincadeira ingênua ou uma expressão séria, utilizada num espaço de discussão ou enviada por um e-mail, não seja acionada fora de seu contexto mais tarde contra mim, numa situação específica de desempenho profissional ou pessoal? Quem me garante que aquele site pornográfico, visitado na calada da noite, não será vergonhosamente apontado contra mim por adversários ideológicos ou concorrentes profissionais? Eis o paradoxo que a tecnologia moderna, a serviço do capital, me impingiu: sou cada vez mais prisioneiro desses “objetos comunicantes”, dos quais não posso mais prescindir.

A tensão entre o espaço público e o espaço privado que Kant, em 1783, defendia, com toda a ousadia de seu saber, para abrir possibilidades de libertação do indivíduo do domínio do trono e do altar — ele entendia o “uso público” da razão como aquele que qualquer homem faz enquanto sábio, enquanto esclarecido, enquanto cidadão do mundo — e que, no período das “democracias liberais” dos anos 1950 e 60 se transformou na luta em defesa da liberdade privada contra a invasão do estado totalitário, são cada vez mais acontecimentos anacrônicos. A ameaça à liberdade particular, nos gloriosos dias de hoje, não provém especificamente do poder autoritário do governante, e sim da livraria *online*, dos serviços de banco e de marketing das empresas, que possuem um cadastro atualizado de seu perfil como cliente preferencial. Você não recebeu ainda e-mail de alguma empresa — a quem você não forneceu seu endereço eletrônico — oferecendo-lhe serviços personalizados? A internet e os “objetos comunicantes” permitem contatar diretamente os indivíduos em suas casas ou nos locais de trabalho, a fim de lhes propor produtos adaptados ao seu estilo de vida, graças ao acúmulo de dados pessoais que os publicitários e os especialistas em marketing conseguiram garantir de seus potenciais consumidores. E os telefonemas em que você sussurra palavras de amor à sua amante, ou juras de vinganças a seu chefe, você pensa que os ouvintes

privilegiados sejam mesmo apenas sua companheira ou seu amigo? “Vivemos agora em uma casa de vidro, em liberdade vigiada sob o controle permanente desses objetos comunicantes”² E, se a multiplicação de arquivos e cadastros pessoais ameaçam sobremaneira minha vida particular, as infindas possibilidades de cruzamento, de análise e de verificações dessas informações fornecidas pela internet constituem-se em ameaças ainda mais aterradoras à minha existência enquanto indivíduo.

Theodor Adorno, na década de cinquenta, no ensaio “Educação após Auschwitz”, previa a ambígua relação do homem moderno com a técnica avançada. No mundo atual de seu tempo, a tecnologia já ocupava posição-chave e produzia, segundo ele, pessoas afinadas com essas invenções inusitadas. Ele viveu a época da expansão do rádio, das incipientes experiências televisivas, dos anos primeiros dos filmes hollywoodianos. E teve sensibilidade para captar a relação de sim-patia e identificação que as pessoas estabelecem com os objetos tecnológicos. Estes que deveriam ser instrumentos criados para propiciar uma existência digna do ser humano, se transformaram em seres com vida própria, descolados da realidade do homem, utilizados para exigir dele amor, submissão, paixão. Decifra-me ou lhe devoro! E são gerados homens frios, turbinados pelos motores das possantes máquinas, impulsionados ao infinito pela velocidade das informações, navegantes indefesos pelos mares agitados e sedutores da internet. Eu amo a tecnologia, eu adoro ser filmado pelas câmaras, sinto-me bem ao deixar-me inundar pelas informações e imagens *online!* Para que ir à loja, à livraria, ao supermercado, ter que me deparar com pessoas, se, em contato com a máquina posso resolver tudo. Não contém isso algo de irracional, patológico, exagerado, perguntava, atônito, Adorno, naquele tempo!? “Não se sabe com precisão como a fetichização da tecnologia domina a psicologia individual das pessoas, (...) que (...) faz aquele que cria um sistema

² STEHLL, J-S., *Ameaças à nossa vida privada*. In *O Estado de São Paulo – Domingo*, 18 de março de 2001, Caderno 2/Cultura, D8-D9.

de transporte para levar as vítimas o mais rápido possível a Auschwitz esquecer-se do que acontecerá com elas em Auschwitz”.

O que chocava o frankfurtiano nos anos cinquenta era que a tendência à implantação generalizada da tecnologia estava encravada organicamente no desenvolvimento da própria civilização. Hoje isso se confirma de maneira integral. A tecnologia invade progressivamente a vida dos homens em todas as suas configurações: do interior de sua casa, passando pelas ruas de sua cidade, no contato direto com os alunos em uma sala de aula, lá estão os aparelhos tecnológicos a dirigir as atividades, condicionando o modo de pensar, sentir, raciocinar, relacionar das pessoas. Aceitá-la plenamente significa ser um homem contemporâneo de seu tempo, abrir caminhos para um futuro promissor. Não integralizá-la em sua vida, em sua escola, pode significar o banimento mais rápido do mercado de trabalho e da vida social. E no entanto aceitá-la plenamente significa também aderir aos paradoxos que a civilização, ambígua em si mesma, lhe impinge a todo momento, como, por exemplo, ser escravo de sua própria criação, deixar-se apagar pelo sistema que ele mesmo projetou.

Combater a tecnologia equivale hoje em dia a opor-se ao espírito do mundo contemporâneo. As pessoas parecem resignadas à multiplicação indiscriminada dos “objetos vigilantes, comunicantes” e de todos os produtos da tecnificação. Acomodam-se a eles, adaptam-se ao seu manejo, misturam-se com eles. Não conseguem viver mais sem eles. Tem com eles uma relação interpessoal, libidinal. E as relações entre as pessoas, mediadas pela tecnologia, tornam-se insensíveis, puramente funcionais, deixam-se congelar.

XXI

Viagem pelos Sertões dos Geraes, 2008 ¹

Toda aquela viajada, uma coisa logo depois da outra,
entupia, entrincheirava; só no fim, quando se chega
em casa, de volta, é que um pode livrar a ideia do
emendado de passagens acontecidas
(Guimarães Rosa, Recado do morro)

de Pira a Pira-pora, 22 de julho de 2008

Às 7:27 de uma agradável manhã de inverno, partimos, Josi e eu, da paulista Piracicaba em direção à mineira Pirapora. De Pira a Pira, num emendado de paisagens. Chegamos à cidade sanfranciscana às 18:00h, quando o dia estava deixando de ser dia. 865 quilômetros de percurso, no interior de um ágil e confortável Peugeot. Sonhávamos com essa viagem há tempos; queríamos encontrar cara a cara as veredas e os sertões, explorar o norte das minas, apreciar suas paisagens únicas, contemplar as flores intensas do cerrado, indagar as árvores retorcidas do sertão, beber das histórias e das cachaças de lá – e, claro, junto com as cachaças, apreciar um bom peixe, quem sabe à beira do São Francisco. Na verdade, três desejos incontidos embalavam nossa aventureira expedição: tomar as bênçãos do velho Chico, caminhar pela cidade do coração de Rosa e experimentar *in loco* a Salinas das boas paratis. E esse auspicioso dia chegou. No porta-malas, nossa bagagem, nossos pertences. No banco de trás, como se fosse um errático guia, dois livros de Guimarães Rosa e um léxico com suas invencionices, para nos distrair e complementar as delícias da viagem.

¹ Narrativa vivida e elaborada com Josianne Francia Cerasoli (UNICAMP). Texto inédito.

*Omnia nostra nobiscum portamus*², pensávamos, sossegados, enquanto o Peugeot já avançava célere pela por nós tão conhecida via Anhanguera. A surpresa veio somente a quase mil quilômetros da partida, lá em Pirapora, quando, por uma chamada de celular, ficamos cientes do esquecimento de alguns itens da bagagem. Não os preciosos guias, mas nossos objetos de higiene pessoal, deixados na garagem de casa, na ansiedade da partida – algo que nos obrigou a, de imediato, começar a explorar os sempre interessantes mercados e mercadinhos pelo caminho. As andanças semanais/quinzenais que fizemos então há mais de três anos para chegar/voltar em/de Uberlândia/Piracicaba já nos convertiam em sócios voluntários das concessionárias da Rodovia Anhanguera e de suas intermediações: Colinas, Autoban, Ecovias, Intervias, Autovias, Via Norte. Cidades como Araras, Leme, Pirassununga, Porto Ferreira, Cravinhos, Ribeirão Preto, Orlandia, São Joaquim da Barra, Guará, Ituverava, Buritizal, Aramina, Igarapava, sempre à margem da estrada e da paisagem, já se tornaram companheiras nossas de fins e começos de semana.³ Mas dessa vez fomos somente até Ribeirão Preto e de lá acompanhamos a Cândido Portinari, SP 334, passando por Brodósqui, Batatais, Franca e Pedregulho, até a beira do Rio Grande, na vistosa represa de Rifaina, contornada por uma bela praia fluvial, uma das praias menos distantes para quem mora no Triângulo Mineiro, mais adiante, em Uberlândia. E depois seguindo pela MG 428, já tendo às margens o espesso cerrado, espalhado pela estrada afora, visualizamos longamente os intermitentes montes, os estorcidos arbustos, os pássaros caçadores e cantadores que sobrevoavam nossas cabeças. Lugares repassados de andanças anteriores nos portaram recordações benfazejas: Sacramento, entrada para Desemboque, Araxá. Ah! A bela Araxá, de Dona Beja e do Grande Hotel, lugar onde, em companhia de

² “Tudo o que é nosso levamos conosco”.

³ Entre agosto de 2005 e julho de 2012, percorremos as distâncias entre o Triângulo Mineiro e a “Noiva da Colina” dezenas de vezes ao ano, cada um, e no momento da escrita do texto esses percursos, que já pareciam numerosos, não estavam nem na metade.

Júlio e Ciça, tempos atrás, tínhamos pernoitado três vezes e subido o morro para ver os horizontes e tomar uma cerveja gostosa, entremeada de torresmos, polenta frita e outros comes e bebes dessa gente de lá.⁴ Por falar em comes e bebes, já era meio dia e a fome batia. Almoçamos, comida mineira, no mesmo restaurante em que da primeira vez estivemos, nessa linda estância climática, rodeada de morros azulados e avivada por águas minerais. E, monitorados pela lembrança da lei seca, prudentemente implantada para afugentar os bebuns do volante, só nos servimos de água, na refeição, e tocamos o auto estrada afora. Outros 400 quilômetros nos esperavam. Fomos alternando a condução do carro a cada duzentos quilômetros, aproximadamente, balanceando entre ambos as chances para saborear as paisagens e para seguir firme rumo à Pirapora.

Saímos em direção a Patos de Minas, pela BR 146, passando pela Serra do Salitre e por riba de muitos rios e córregos, entre eles o azarão Quebra Anzol. Além do cerrado, dominante na região, um cultivo especial nos chamou a atenção: os cafezais. Quantos! Verdinhos, frondosos, carregados de frutos, os bons cafés de Minas! Lá, os canaviais ainda não dominavam, não; apenas pra fazer cachaça. Ou, antes, estão chegando devagar. Mas são os cafezais de minha infância que se espalham por essas margens adentro. Até uma cultura de algodão, branquinho, branquinho, vimos, à beira da MG 428. E ingressamos por outras duas rodovias antes de chegar a Patos: a MG 187, tangenciando a cidade de Patrocínio, e a BR 365, que liga Uberlândia a Montes Claros. E, por enquanto, pelo menos, o peugeotzinho, com saudade dos leitos macios da Anhanguera, enfrentava com galhardia e prontidão as diferentes tremulações das vias. Depois de Patos, o sertão, feito paisagem, de nosso lado o tempo todo, ora coberto de arbustos medianos espalhados aqui, acolá, ora ocupado por mato fechado, com árvores mais crescidinhas, ora frequentado por vaquinhas,

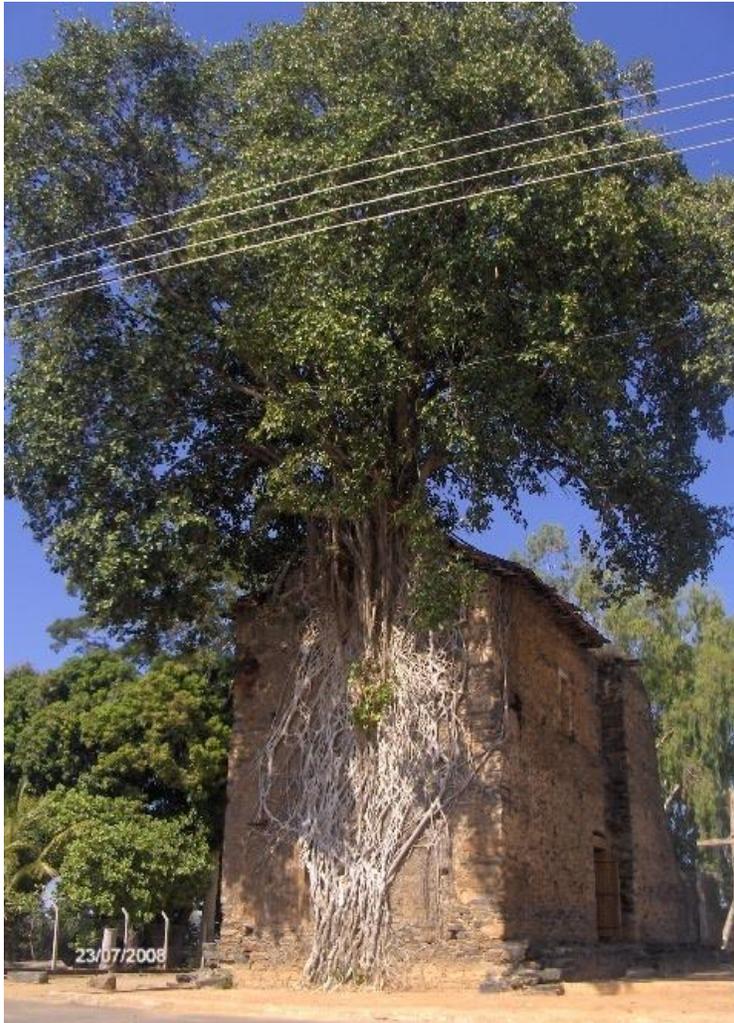
⁴ Júlio e Ciça são Júlio Romero Ferreira e Maria Cecília Carareto Ferreira, casal de amigos e colegas de trabalho no PPGE-Unimep.

invariavelmente concentradas, ruminando enquanto fitam o chão. E, de vez em sempre, a presença dos bunitos, soberana e discretamente. Sinal de água, esperança de vida para os moradores do sertão: gente, animais, pássaros, árvores e arbustos. Um ou outro cultivo de café, de cana-de-açúcar e de eucaliptos balançavam levemente suas folhagens à nossa passagem; transitamos a alguns quilômetros de São Gonçalo do Abaeté, ultrapassamos a pequena Veredas, de nome tão inspirado, e nos defrontamos com o Varjão de Minas, que vista da estrada se assemelhava a uma extensa favela ladeando um bom pedaço a margem direita da rodovia. Cruzamos, na altura de Luislândia do Oeste, a estratégica BR 040, aquela mesmo que interliga Belo Horizonte a Brasília; e continuamos o longo percurso pela BR 365, de modo que à medida que o sol ia se escondendo, Pirapora ia se aproximando. Antes era preciso passar por Buritizeiro, e, entre esta cidade e aquela, atravessar a extensa ponte do São Francisco, o esperado rio de nossa viagem. Mas já estava escuro para cumprimentar o Chico. Só no dia seguinte. Naquele primeiro encontro – ou quase-encontro –, apenas pressentimos sua presença, ativa. Mas nossos corações já se mergulhavam numa alegria infanda ao poder exclamar com prazer: estamos em Pirapora, estamos ao lado do São Francisco. De fato, nos hospedamos no Hotel Canoeiros, às margens desse majestoso *fiume*. E, no começo da noite, em um dos quiosques ribeirinhos, saboreamos um apetitoso curimatã, regado à cachaça da região, não obstante o pescador Pardal, bom conhecedor dos moradores das águas doces, nos ter alertado: “bom memo é o tocomã!”. Mas estava em falta. Tínhamos que ligar para o Cleiton para lhe contar a boa nova: “Estamos em Pirapora! estamos comendo um peixinho à beira do São Francisco!”⁵

⁵ Cleiton de Oliveira, professor do PPGE/UNIMEP de longa data, também ele ávido por paisagens e viagens.

De manhã, sim, mesmo antes de tomar café, da sacada do hotel, pudemos, enlevados, contemplar o velho Chico, pedir-lhe a bênção para nossa viagem e confidenciar-lhe alguns segredos nossos, só nossos. Pirapora, a de Minas, a sanfranciscana, cidade onde o peixe para, onde o peixe pula, onde o peixe cria, igualzim Piracicaba; cidade desde 1911, com cinquenta mil habitantes e outras tantas bicicletas na rua; lugar plano, bom para se andar a pé, de havaianas, para olhar as margens do rio com seus restaurantes, bares e quiosques, sempre um bom peixe no cardápio e também artesanatos, as famigeradas carrancas; cidade tranquila, quente, acolhedora, agradável de se estar. A chamada em tempos antanhos São Gonçalo de Pirapora.

O que conhecer na cidade? Fomos até a Secretaria de Turismo, de manhã ainda, e quem nos bem acolheu foi o próprio secretário, que, já cedo, desenvolvia suas atividades; boas dicas nos deu ele: o conhecimento das ruínas da igreja dos jesuítas, em município vizinho, no distrito de Barra do Guaicuí e a casa dos artesãos, fazedores de carrancas, ali mesmo em Pirapora. Tocamos, então, ainda pela BR 365, para Barra do Guaicuí, há uns vinte quilômetros de Pirapora, mas que pertence a Várzea da Palma, cidade há mais de quarenta quilômetros dali: coisas de Minas! Já tínhamos visto em almanaque a foto da igreja dos jesuítas, de 1700 e tanto, e tínhamos nos impressionado com ela; mas a visão cara a cara é mais que impressionante. Estávamos diante do transcendental!



A gameleira e a Igreja dos Jesuítas (Foto de Josianne Cerasoli)

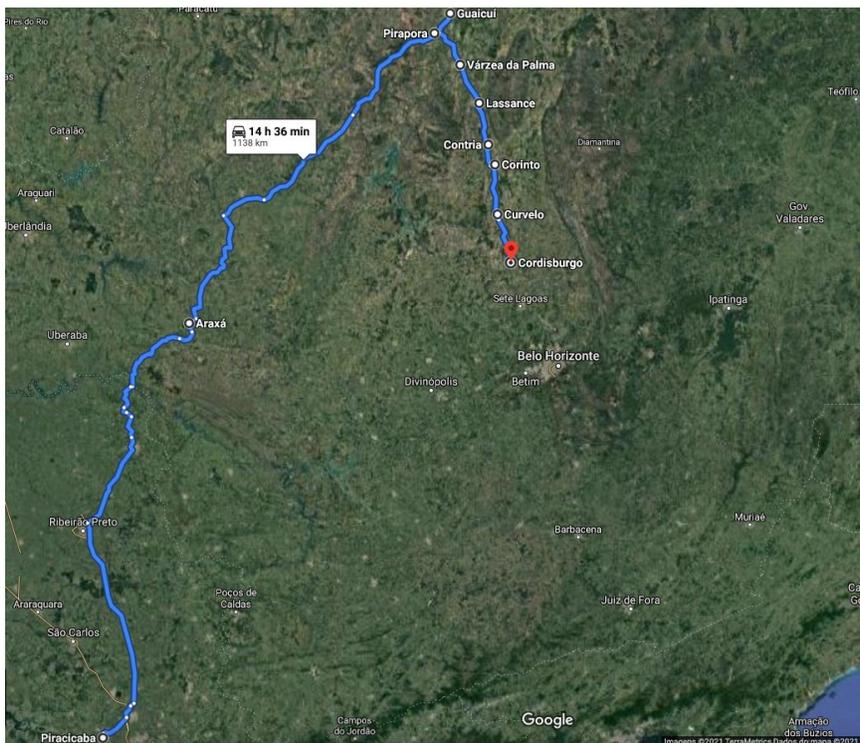
Uma igreja alta, de barro e pedra, inacabada, sem telhado, tomada por uma imensa e maravilhosa gameleira (por aqui chamada de figueira), que nasceu na altura da torre e foi lançando suas coradas raízes paredes abaixo, por fora e por dentro do edifício, até atingir e perfurar o chão da terra. A inteira parede da frente/fundo e do altar da igreja, do alto abaixo, coberta e protegida pelo manto da gigantesca gameleira. A árvore que brotou no cimo

da igreja e que, como filha agradecida, a abraça, carinhosamente, com suas longas e retorcidas raízes. *Incredibile visu!* Maravilha para ser contemplada e reverenciada! Visão que eleva o espírito e que faz bem pra vida! E, bem defronte à igreja visitada pela natureza, o Rio das Velhas, o Guaicuí, em tupi, de águas claras, porto de muitas canoas, que vêm de longe, viajando, se fazendo, até chegar, majestoso, à frente da igreja da gameleira. E logo mais – com “seus matos monteados, suas belas várzeas, seus pássaros vazanteiros”⁶ – vai todo ele se lançar no São Francisco, volumoso. Encontro das Águas: haveria melhor nome para batizar o lugar?

No retorno de Barra do Guaicuí a Pirapora, pudemos contemplar e apreciar as saborosas uvas sem caroço que se espalham pelas beiras dos rios e das terras irrigadas dessas regiões – imensos parreirais cultivados por descendentes de japoneses e gaúchos – que fazem do cerrado um espaço promissor no cultivo de frutas, vinhos, licores, geleias. Em Pirapora, visitamos os fazedores de carrancas e de imagens de São Francisco. Gente simples, caprichosa, orgulhosa de seus produtos. E as carrancas, de todos os tamanhos, de madeira boa, de bom preço. “Carrancas a dar com pau! Até de 2 metros de altura!”, anotara Josi em sua caderneta de viagem. Levamos duas, das pequenas, e uma imagem do santo que batiza o rio para nossas casas. À tardinha, após um bom peixe no Peixe Vivo (ela não queria saber de comer peixe vivo!), visitamos o Benjamin Guimarães, velho vapor, grande, soberano, construído em 1913 nos USA, restaurado e reinaugurado por três diferentes políticos, e que, ainda hoje, aos domingos, faz seu passeio pelo rio acima, com 254 pessoas a bordo, até São Romão, treze quilômetros daqui. Mas à noite, tínhamos que visitar o restaurante do Egberto, recomendado por todos, pelo secretário de turismo, pela Francely, nascida naquelas bandas, aí em

⁶ Guimarães Rosa, O Recado do Morro, in *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1965.

Buritizeiro, e pelo José Antônio, que tomou como companheira uma moça daqui e que sempre aparece por lá.⁷



Esquema dos percursos da ida (Google Maps)

De Pirapora a Cordisburgo, 24/07/2008

Adeus, São Francisco, *ti vediamo dopo!* Partimos na metade da manhã, de Pirapora, não sem antes visitar a majestosa ponte de ferro Marechal Hermes, inaugurada em 1922, exportada dos States em bons tempos, agora velha e abandonada, por onde passava o Trem do Sertão, e por onde ainda passam pedestres e ciclistas, transeuntes de Buritizeiro a Pirapora e aos contrários também.

⁷ Francely Aparecida dos Santos, então doutoranda no PPGE/UNIMEP.

Buritizeiro, que Guimarães Rosa reservou, no distrito de Paredão, às margens do rio do Sono, como cenário para a batalha final e redentora do *Grande Sertão: veredas*. O planejado para hoje é percorrer algumas cidades do Circuito Guimarães Rosa em direção a Cordisburgo. São 270 quilômetros. de rodagem, sem pressa e de olhos-corações abertos para essas passagens contagiantes. “Para quem tem olhos para ver e ouvidos para ouvir, a geografia e a ficção se misturam e envolvem o viajante”⁸. E vamos que vamos no “devagar depressa dos tempos”, pelos insidiosos asfaltos mineiros.

A primeira cidadezinha em que entramos, pela BR 496, foi Várzea da Palma, à beira do Rio das Velhas, há cerca de 40 quilômetros de nossa partida. Várzea da Palma, “a Guararavacã do Guaicuí”, igualzim a outros lugarejos da redondeza, cenário do *Grande Sertão: veredas*. Dirigimo-nos à secretaria de turismo e fomos mineiramente bem atendidos por Moisés Vieira Neto, secretário, pesquisador da cultura regional, escritor, ex-seminarista, que nos mostrou várias fotos de exposições artístico-culturais promovidas por ele e nos presenteou com um livro de sua autoria, e autografado, sobre o centenário de Lassance⁹, próxima cidade de nosso percurso. Várzea da Palma estava agitada; barraquinhas enfeitadas acudiam número grande de pessoas atarefadas, prestativas; mastros sendo erguidos; caminhões e vans despejando mercadorias. É que à noite ia começar a festança da padroeira da cidade, que se prolongaria por mais alguns dias. Moisés, atencioso, nos convidou a pernoitar e participar da festa da santa. Não iríamos nos arrepender. Os preparativos prometiam. *Ma, purtroppo!* não tínhamos condições de aceitar o prazeroso convite.

Antes mesmo do almoço já estávamos novamente em viagem, pela BR 496, não tão distante do Rio das Velhas, que banha e fertiliza as cidadezinhas da região. À beira da estrada, o sertão transformado em longas plantações de eucaliptos, para sustentar

⁸ Marily da Cunha Bezerra e Dieter Heidemann, *Dossiê Guimarães Rosa*.

⁹ Moisés Vieira Neto, *Lassance: o berço histórico de Dr. Carlos Chagas: cinquentenário de Lassance*, 2003.

as fumaças siderúrgicas da Belgo-Mineira, que há tempos, por ali se instalara. Mais 40 quilômetros de curso, contemplados do alto pelos espinhaços da Serra do Cabral, à nossa esquerda, e pelos intermitentes picos azuis da Serra do Repartimento, à nossa direita, e entrávamos em Lassance, terra de umas 6 mil e quinhentas pessoas, parada no tempo-espaço, enfeitada por enormes árvores sombrosas, depositária de abundantes cachoeiras, grutas e lapas, com permanentes sítios arqueológicos. E, ali por perto, o volumoso Rio das Velhas, regando (a)vidamente as plantações de uva e de café do cerrado. Nos tempos de antes atendia o local pelo idílico nome de São Gonçalo das Tabocas; com a inauguração da Estrada de Ferro Central do Brasil, em 1907, transmudou-se de nome para homenagear o engenheiro da construção da estrada. A ferrovia, aliás, à semelhança dos rios da região, foi se mostrando uma constante presença-ausência, esperança-saudade, como uma tênue linha ligando tempos passados e sonhos futuros. Como o Trem do Sertão não passa mais por essas bandas, já há um bom tempo, talvez fosse desejoso retomar seu nome vero! Por ali tinham acontecido coisas relevantes, apesar de a intensa calma do lugar nada indicar. Parecia não acontecer ali coisa nenhuma. Mas, “quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”¹⁰. Foi ali, nas taperas dos sertanejos, às margens do Rio Bicudo, que o doutor Carlos Chagas, em junho de 1906, em combate à maleita e ao impaludismo, descobriu o “barbeiro” – *Tripanozoma Crucis* – e, com ele, as causas, os sintomas e a cura da “doença de chagas”: o memorial Dr. Carlos Chagas, à sombra de gigantescas gameleiras, na cidade, conta tim-tim por tim-tim esse acontecido. Foi também ali, nos gerais de Lassance, num “lugarim chamado os Porcos”, que Diadorim, de Riobaldo, no *Grande Sertão: veredas*, passou sua infância.

O destino nos movia novamente pra frente. A fome apertava; a tarde já ia adiante em sua primeira hora. Avançamos em direção

¹⁰ Guimarães Rosa, “O Espelho”, *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 113.

a Corinto. Mais 55 quilômetros de estrada, passando ao lado da pequena Contria. A primeira providência, já dentro da cidade, foi encontrar um bom lugar de comer. E resolvemos esse pequeno detalhe num amplo e frequentado *self service*, não sem antes admirarmos a invencionice globalizada de um dos apaziguadores de necessidades e de desejos, dessa cidade grega, plantada em pleno Sertão dos Geraes: *L@nchoNET*. Dirigimo-nos em seguida à Prefeitura, como turistas e curiosos. Fomos atendidos com requinte e atenção pelos representantes legais do município. Talvez pensassem eles que estávamos fazendo uma reportagem! A Secretária de Turismo indicou uma colaboradora sua para nos dar informações, a profa. Íris Andrade da Fonseca. Dela, após um bom papo mineiro, recebemos um livro sobre a história desta curiosa, e de triste memória, cidade.¹¹

Corinto era conhecida inicialmente como “Passagem de Currealinho”, uma simples parada de tropeiros, provindos de Montes Claros em direção ao Rio de Janeiro, que se transformou, por volta de 1700, em um arraial, então, apenas Currealinho. Cidade mesopotâmica, entre-vários-rios, localizada bem no centro geográfico de Minas, teve um surto desenvolvimentista nos anos 1906, com a inauguração da Estação de Ferro da Central do Brasil; sendo que, em 1911, transmudou seu nome para Corinto, em referência à antiga cidade do sul da Grécia, um dos principais centros comerciais daquele país civilizador. Em 1924, se emancipou de Curvelo e foi se constituindo em um entroncamento ferroviário ímpar na região do Médio Rio das Velhas. Das amplas plataformas de sua estação partia o Trem do Sertão para três centros cardeais: Montes Claros, Diamantina e Belo Horizonte. Já em 1924, em suas oficinas ferroviárias, trabalhavam cerca de 400 operários. Nos anos 1990, com a privatização da Central do Brasil e com a desativação do Trem do Sertão, os trilhos que outrora movimentaram a cidade, passaram a servir apenas aos interesses particulares de uma

¹¹ Raimundo Lima, *O campo da Garça: de João Tavares da Rocha a Ursulino Lima (História de Corinto)*. Belo Horizonte: Cuiatiara, 1998.

companhia de minério. O município teve uma queda significativa na oferta de emprego e em seu desenvolvimento social. “Foi uma tristeza geral para os moradores – nos confidenciou Zé Hipólito, o diretor da Casa de Cultura de Corinto – quando o último trem de passageiros deixou a estação. As pessoas acompanharam com o coração apertado e em lágrimas o apito de despedida do trem passageiro”. Zé Hipólito nos acompanhou em visita à Casa da Cultura e nos passou informações singulares sobre a cidade e sobre o Circuito Guimarães Rosa. Afinal foi em Corinto, o ponto central de Minas, onde Riobaldo, personagem protagonista de *Grande Sertão: veredas*, passou boa parte de sua infância. Lá viveram historicamente vários personagens do grande livro, como o compadre Quelemén (Clemente), o jagunço Ricardão (Coronel Ricardo Gregório), o jagunço Hermógenes (Hermogênia, esposa do Coronel Ricardo) e outros (LIMA, 1988, p. 97). Em frente à Casa de Cultura há quatro grandes estátuas dos personagens do *Grande Sertão* – Riobaldo e Diadorina, enfim juntos, Manuelzão e o próprio Rosa – que ainda não tinham sido inauguradas oficialmente pelo município. Problemas de espólio! Zé Hipólito nos fotografou junto a essas estátuas. Como era de se esperar, Josi ficou bem ao ladim de Riobaldo e eu quase no colo de Diadorina. Fomos ainda recebidos pelo Presidente da Academia de Letras de Corinto, o seo Everaldo, que muito gentilmente nos levou até a sala de reunião da Academia e fez questão de tirar algumas fotos conosco na mesa da presidência. Bem na entrada do local estava escrito: Academia corintiana de Letras. Imagine a nossa alegria em encontrar em terras tão distantes, os “manos”! Ele, discretamente, como todo mineiro que se presta, admirou, respeitosamente, a juventude e a beleza de Josi!

Depois desse banho de cultura e de história, só mesmo retomando a estrada em busca de novos acontecimentos. Mas, antes de sair da cidade, era mister caminhar lentamente por entre as imensas plataformas vazias e abandonadas da Estação de Corinto e pudemos sentir em nosso espírito as vozes silenciadas do passado que clamavam intensa e visivelmente por sua libertação no presente: é preciso ouvir de novo o apito do Trem do Sertão!



Estação Ferroviária de Corinto, MG (Foto de Josianne Cerasoli)

Zé Hipólito tinha-nos recomendado a entrada em Morro da Garça para conhecer o famigerado monte que nomeia a cidade e que é personagem central em um dos contos de Guimarães Rosa, – “Recado do Morro” – e bater um papo cultural com o Zé Maria, prefeito da cidade, e com sua mulher, a Fátima, sobre o que acontece nesse município das coisas do escritor cordisburguense. Mas tínhamos que escolher entre Morro da Garça ou Curvelo, pois o tempo corria e queríamos chegar ao começo da noite em Cordisburgo. A rodovia que percorríamos agora era a BR 135. Fizemos a melhor escolha, entramos em Curvelo, depois de passar por perto de Inimutaba. No desenrolar da novela, se entenderá o porquê dessa ocasional escolha. Curvelo é uma cidade maior, mais movimentada, mais populosa entre as cidades sertanejas: cerca de 75 mil habitantes. Também ela mesopotâmica, localizada entre rios – São Francisco, das Velhas, Paraopeba, Cipó, Bicudo – e ribeirinhos – Maquiné, Picão, das Almas, da Onça, Meleiros e Santo Antônio, em cima de um grande chapadão na região central de

Minas. Ex-Santo Antônio da Estrada, fundada, em 1714, pelo redentorista Padre Ávila Corvelo, município-mãe do sertão roseano, terra do Dr. José Lourenço, o Doutor Juca, que descobriu a miopia em Guimarães Rosa e que no conto “Campo Geral” leva Miguilim para Curvelo e “lá Miguilim comprava uns óculos pequenos, entrava para a escola, depois aprendia ofício”. Curvelo é nominada em variados contos de Rosa e também no *Grande Sertão*. E o escritor, em missiva aos curvelanos, comprova isso: “Em todos meus livros, o CURVELO vive, Curvelo se faz presente, como se fosse um de seus centros-sede, núcleo, polo de cristalização de sua área de paisagens: “cidade capital” da minha literatura”¹². Disputa com Montes-Claros o lugar das mais bonitas mulheres-damas dos contos de Rosa, tão apreciadas pelos vaqueiros dos gerais.¹³

É de Curvelo a casa dos Redentoristas, congregação tão cara a Rosa, de cujos padres e irmãos, bem como da chácara repleta de mangas e nêspersas, guardava viva recordação¹⁴. Neste ano de 2008 comemoram-se os cem anos da presença dos redentoristas em Curvelo. Ficamos pouco tempo na cidade, o tempo suficiente para comprar umas cachaças aborígenes, tomar um refresco – estava muito quente – e visitar a Secretaria de Turismo da cidade. Fomos recebidos pela filha do prefeito de Morro da Garça, Ana Carolina, que, em Curvelo, respondia pelo setor das atividades culturais e tinha mais informações sobre o Circuito Guimarães Rosa. A boa dica que ela nos deu: “vai acontecer uma sessão solene, no sábado – era quinta-feira –, em Cordisburgo, na Academia de Letras e meu

¹² Cf. Carta de Guimarães Rosa aos amigos curvelanos, a nós enviada por Ana Carolina, da Secretaria de Turismo de Curvelo.

¹³ Ver, por exemplo, os contos Buriti, LÃO-DALALÃO (DÃO-LALALÃO), em *Noites do Sertão*, 1976, p. 18 e 104.

¹⁴ Cf. Carta de G. Rosa ao Padre João Batista, extraída de BATISTA, João, *Morro da Garça no Centenário da Paróquia e da Matriz*, 2ª Ed., p. 174. Seria o conto “Pirlimpisquice”, de *Primeiras Estórias*, uma lembrança de adolescência e de estudos de Guimarães Rosa no Seminário dos Padres Redentoristas de Curvelo? Não, talvez a estória tenha a ver com sua educação em curso secundário (antigo ginásio, hoje da quinta à oitava série do primeiro grau) no Colégio Santo Antônio, em São João del Rei, em regime de internato.

pai, o Zé Maria, será homenageado; e lá, com eles, meus pais, vocês terão detalhes sobre as atividades roseanas em Morro do Garça". Ela nos afiançava, ainda, que valia a pena passar por lá. Saímos de Curvelo já ao final da tarde, e, por um erro/descuido nosso, enfrentamos o caminho mais curto para se chegar a Cordisburgo, a MG 231, apenas 40 quilômetros e não a BR 135, mais distante e bem movimentada. Mas o afastamento cobria apenas os primeiros oito quilômetros. O poeirão, as curvas, o escurecer do dia, o cansaço, o incômodo tomaram conta de nós nesse percurso de quase uma hora. E, finalmente as primeiras ruas de Cordisburgo acolheram indiferentes nossa entrada, calados, à cidade. Mas, por trás do silêncio nosso e da indiferença da *píccola città*, grandes coisas estavam acontecendo por ali: a Comemoração do centenário de nascimento de Guimarães Rosa! Só isso!

É claro que não havia vaga para nós nas pousadas da cidade. Por sorte, e por sugestão da gente acolhedora do lugar, conseguimos nos instalar a 16 quilômetros dali, em Araçá, na Pousada dos Araçás, sob a direção de um advogado, professor e membro da Academia de Letras de Cordisburgo, o seo Raimundo Alves. E para coroar nosso dia roseano, após um caseiro jantar no restaurante do gordo e do magro, assistimos à maviosa/maravilhosa apresentação de "Dão-lalalão: Os sinos do amor", por duas representantes do grupo "Tudo era uma Vez" de contadores de história ¹⁵, Dôra Guimarães e Elisa Almeida. O conto retrata as fantasias e os medos de um ex-boiadeiro que recapitula sua existência buscando lembrar e esquecer o passado proibido de sua amada. "Vem, Bem, deixa tua boca aqui no travesseiro ... Me nana, me nina, me esconde, me cria...", sussurra Doralda a Soropita, cheinha de amor. "Doralda era um consolo. Uma água de serra – que brota, canta e cai partida: bela, boa e oferecida" ¹⁶,

¹⁵ O "Grupo Tudo era uma vez", criado em 1993, por Dôra Guimarães e Elisa Almeida, é responsável pela formação e acompanhamento do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim, de Cordisburgo.

¹⁶ Guimarães Rosa, "Dão-lalalão". In *Noites do Sertão* (Corpo de Baile). 5ª ed., Rio de Janeiro; José Olímpio, 1976.

ruminava Soropita em longo devaneio, e que não via a hora de chegar em casa, abrir a cancela e cair nos braços da amada, que o esperava.

E teve mais. Em frente ao Museu Casa Guimarães Rosa, presenciamos, enlevados pelo insólito espetáculo, a apresentação da dança “Era infinitamente maio”, com Zé Maria Carvalho e um grupo de dançarinos de São Paulo. Luz, muita luz, variedade de cores, fortes e frágeis, como a exuberância da natureza dos Geraes; som alto, muito alto, notas divagantes, rumores variegados, como o barulho da vida e os gritos/vozes dos animais, dos pássaros e répteis de sertão na luta pelo subsistir; gestos dilacerantes, retorcidos, contidos, expandidos como os corpos sofrentes e insistentes do homem e da mulher sertanejos; mastros e estandartes que portam santos, carros-de-boi plangentes, enxadas e arados, arrastados pesadamente pelo palco, demoradamente, mimetizando o dia-a-dia de luta/labuta do homem do campo. E o povo atento e recolhido, saboreando a interpenetração criativa da dança oriental japonesa, Butoh¹⁷, expressionista, com os materiais artístico-literários fornecidos por Rosa sobre a dura realidade dos Geraes¹⁸. Agora, já no friozinho da noite, rumamos para Araçai, para dormir, sonhar e respirar as palavras/sons/movimentos do feiticeiro de Cordisburgo.

¹⁷ A dança Butoh, de origem japonesa, se destaca pela plasticidade do corpo, pela produção incessante de ressignificações, pela abertura à inovação, por sua condição mutante, por sua ruptura com a mecanização gestual, pela não dissociação entre homem e mundo, pensamento e sentimento, por tratar-se de uma nova possibilidade de leitura do real, a partir da linguagem do gesto, em que saberes e práticas, inscritos na experiência corporal, dialogam entre si (Informações extraídas de Terezinha Petrucia da Nóbrega; Larissa Kelly de O. M. Tibúrcio, *A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação*. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.30, n.3, p. 461-468, set./dez. 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022004000300006).

¹⁸ “O bailarino José Maria Carvalho, mineiro, com escola de dança em São Paulo, num passeio a Morro da Garça e a Três Marias, encontrou a vereda de volta ao sertão, criou o grupo Corpo de baile, dançadores de estórias, e envolveu o Grande sertão na dança Butoh, nos palcos de Minas e do mundo” (Marily da Cunha Bezerra e Dieter Heidemann, *Dossiê Guimarães Rosa*).

Araçá, ex-Araçá, também ela cidade cenário das estórias de Rosa; fora ali, na Fazenda São Francisco, que se dera a chegada da viagem de Guimarães, em 1952, acompanhando a boiada conduzida por Manuelzão, que partira da Fazenda da Sirga, em Três Marias-Andrequicé. A viagem teve a duração de dez dias. Quantos causos Manuel Nardy, o Manuelzão, não lhe contou nesse longo percurso pelos campos dos Geraes! Quantas anotações de coisas novas do sertão, minuciosamente registradas em sua caderneta dependurada ao pescoço!¹⁹ A manhã já caminhava para a sua metade; era preciso correr para Cordisburgo, pois muita coisa estava acontecendo por lá. Tínhamos chegado quinta-feira, à noite; mas a semana de comemoração havia se iniciado na segunda-feira, dia 21/10: filmes e documentários – “Mutum” (de Sandra Koguth); “Patativa do Sertão”, “Chefe e outros” e “A Estória de Lélío e Lina” (de Anita Leandro) – tinham sido exibidos; mesas-redondas – sobre a Comemoração da Semana Roseana; sobre as obras de Guimarães, por pesquisadores da UFMG, da USP, da UFC – tinham provocado longos bate-papos; o Grupo Miguilim²⁰ havia representado duas peças, “A Estória de Miguilim” e “Dito e Miguilim”; o Grupo Amigos do jagunço Rosa, de Vespasiano, MG, também já havia apresentado o monólogo “O duelo e a morte de Diadorim”. E nós, “só por causa de um reles senão, de mera circunstanciazinha contra”, tínhamos perdido tudo isso. Era preciso recuperar o tempo perdido. Voamos para a cidade de Rosa.

¹⁹ Esse percurso, que se inicia com a festa de inauguração da Fazenda da Sirga, irá, posteriormente, tematizar a novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão), editada em *Corpo de Baile*, em 1956.

²⁰ “Vinculado à Associação dos Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa, o grupo Contadores de Estórias Miguilim de Cordisburgo foi criado com o objetivo de levar aos visitantes do Museu a palavra viva do escritor. Atualmente esses meninos e meninas apresentam-se em escolas, bibliotecas e casas de cultura e teatros, pelo Brasil afora, despertando em outros adolescentes o interesse pela literatura” (Extraído do Folheto “Contadores de Estórias Miguilim de Cordisburgo”).

Cordisburgo, cidade do coração, formada por dois vocábulo europeus, um antigo e outro medieval, em pleno sertão dos Geraes: o latino *cor, cordis* = coração e o alemão *Burg* = cidade fortificada. O nome foi trazido por um padre estrangeiro, franciscano, pois a igreja principal da cidade, a do Sagrado Coração, é administrada pelos filhos de São Francisco. Foi ali que nasceu o Joãozito, como era chamado Guimarães Rosa em sua infância, em 27 de junho de 1908. Cordisburgo, ex-Vista Alegre, emancipada em 1938, com cerca de nove mil moradores. Conserva enfeitadinha a estação ferroviária, por onde passava o Trem do Sertão. Hoje a bela estaçãozinha é utilizada como uma casa de venda de artesanato. No conto “O Recado do Morro”, Rosa coloca na boca de Pedro Orósio, o condutor da caravana, julgamento elogioso à sua cidade natal:

Ele sabia (...) que Cordisburgo era o lugar mais formoso, devido ao ar e ao céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e suas vargens; por isso mesmo, lá, de primeiro, se chamava Vista-Alegre. (...) Ah, e as estrelas de Cordisburgo, também – o seo Olquiste²¹ falou – eram as que mais brilhavam, talvez no mundo todo, com mais agarre de alegria.²²

Desde as nove horas da manhã estava acontecendo uma mesa-redonda com a exposição de intérpretes de Rosa em diferentes campos das artes: da cineasta Anita Leandro, mineira, que, como já vimos, tinha apresentado três documentários; do musicista Jean Garfunkel, de São Paulo, compositor do espetáculo “O som dos meninos quietos”, que seria apresentado na noite desse mesmo dia; e do dançarino José Maria Cardoso, cuja dança nos tinha embevecido na noite anterior. Chegamos atrasados e assistimos apenas às duas últimas exposições e ao debate que se seguiu. Muitas ideias e trabalhos interessantes: como Guimarães provoca criativamente os artistas; quantas coisas ainda a serem recriadas a

²¹ Pesquisador alemão, em viagem de conhecimento pelo sertão, que fez parte da caravana guiada por Pedro Orósio, no conto “Recado do Morro”.

²² Guimarães Rosa, “Recado do Morro”. *No Urubùquaquá, no Pinhém*, 1976, p. 11.

partir dele! Ao final da sessão tivemos a oportunidade de contemplar uma série de grandes quadros de pintura *naif* sobre cenas do *Grande Sertão: veredas*, tecidas por um artista cordisburguense, que mora em Pouso Alegre e mostra suas obras nas Exposições de Pinturas Naif, acontecentes a cada dois anos no SESC/Piracicaba.



Antiga Estação do Trem do Sertão (foto de Bruno Pucci)

À tarde, após o almoço, visitamos o Museu Casa Guimarães Rosa, onde aconteciam várias atividades, simultânea e sucessivamente: a narrativa de estórias por jovens iniciantes do Grupo Miguilim, o Lançamento do Suplemento Literário: Especial Centenário de João Guimarães Rosa, a visita pelos cômodos, pelos objetos pessoais, pelos quadros e fotos da casa-museu.



Museu Casa Guimarães Rosa (Foto de Josianne Cerasoli)

Voltamos a nossa pousada, em Araçáí, para descansar um pouco e recuperar as forças para, à noite, acompanhar integralmente as coisas belas que ainda estavam por vir. E valeu a pena esperá-las: uma surpresa atrás da outra. As primeiras aconteceram no auditório da Escola Estadual Mestre Candinho: participamos da representação de quatro contos do livro *Primeiras Estórias*, encenadas pelo Grupo Miguilim: 1. “A menina de lá”; 2. “Sorôco, sua mãe, sua filha”; 3. “Os irmãos Dagobé”; 4. “Terceira Margem do rio”. Cada estória era apresentada por dois jovens diferentes, todas elas mulheres, exceto o André; apenas a última estória tinha a participação de três jovens. Coisas de arrancar lágrimas dos olhos dos marmanjos. Que coisa bela esses jovens sertanejos, de uma pequena cidade mineira, educados espiritualmente pela arte literária de outro cordisburguense, que soube tão bem levar sua cidade e a cultura de seu povo, do coração de Minas para o coração do Brasil e para os corações de tantos não brasileiros! *Primeiras Estórias* foi editada em 1962. Rosa já tinha

publicado *Sagarana* (1946), *Corpo de Baile*²³ (1956), *Grande Sertão: veredas* (1956); e, depois de *Primeiras Estórias*, publicou ainda *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*, 1967) e *Estas Estórias* (1969). *Primeiras Estórias* é constituída por 21 contos curtos ou narrativas de ficção. O próprio Rosa caracteriza o sentido do neologismo “estória”, em *Tutaméia*: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer ser um pouco parecida à anedota”²⁴. Os curtos contos de *Primeiras Estórias* têm como cenário a cidade de Cordisburgo e arredores. Ao nos determos um pouco mais nelas, percorremos novamente, não apenas as narrativas, mas as memórias e os sentimentos de nosso próprio percurso por lá.

A primeira, apresentada pelas miguilins Ana Luíza e Paola, traz o nome de “A menina de lá”, que conta a estória de Nhininha, que já nascera miúda, cabeçudota e com olhos enormes e que, com seus quatros anos, não incomodava ninguém e nem se fazia notada, a não ser pela perfeita calma; não parecia gostar ou desgostar de coisa ou pessoa alguma; e que, sem mais nem menos, um dia, começou a fazer milagres. “O que ela queria, que falava, súbito acontecia. Mas queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita”. Só com muito custo, Nhininha desejava e acontecia atos necessários, como a cura da mãe, a chuva na época da seca brava, a insistente pedido do pai. E o milagre nunca gerou uma mudança que solucionasse a pobreza em que a família vivia. E Nhininha adoeceu e morreu; e a tristeza tomou conta da família. Foi então que a tia revelou que a menina “tinha falado despropositado desatino”: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes. O desejo da menina milagreira, colocado pela tia, gera tensão, choro e discussão entre os pais, mas, pela última vez, é realizado. É o que nos conta as

²³ *Corpo de Baile* foi, na edição de 1960, desmembrado em três volumes independentes, figurando *Corpo de Baile*, como subtítulo; 1. *Manuelzão e Miguilim* (“Uma estória de amor” e “Campo Geral”); 2. *No Urubùquaquã, no Pinhém* (com “Lélio e Lina”; “O Recado do Morro”; “Cara de Bronze”); 3. *Noites do Sertão* (com “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)” e “Buriti”).

²⁴ Guimarães Rosa, *Tutameia*, I, p. 3-7.

últimas linhas do conto: “Mas, no mais choro, se serenou – o sorriso tão bom, tão grande – suspensão num pensamento: que não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! – pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Ninhinha”²⁵. As crianças, bem como a infância, vão ser figurantes de primeira ordem nas *Primeiras Estórias*; estrelam cinco contos; são personagenses, na afirmação de Rosa: mais que personagens e menos que protagonistas. Fazem parte de uma estirpe, preludiadas por Miguilim e Dito, de “Campo Geral”, à qual, no dizer de Benedito Nunes, “pertencem infantes de extrema perspicácia e aguda sensibilidade, muitas vezes dotados de poderes extraordinários, quando não possuem origem oculta ou vaga identidade”.²⁶

A segunda estória, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, um vero “canto catárquico”²⁷. O conto foi encenado pelas miguilins Mariana e Clara. Sorôco, viúvo, já não pode cuidar da mãe e da filha, loucas. Com ajuda do governo, que enviara, do Rio de Janeiro, um vagão com janelas de grades, que será atrelado ao Trem do Sertão, seus dois entes queridos serão levados ao hospício de Barbacena. O povo da cidade aguarda, curioso, na estação e Sorôco chega com as duas, uma em cada braço. Pouco antes da partida, primeiro a filha e, depois a mãe, começam a entoar uma cantiga que “não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras. (...) Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar”. Logo embarcaram para seu destino. Sorôco, que não tinha outros parentes, ficou sozinho, para sempre. O povo se compadece dele: “de repente, todos gostavam demais de Sorôco”. Mudo, caminha de volta para sua casa e, “num rompido”, começa a cantar, “alteado, forte”, a mesma cantiga de desatino das duas loucas. E, sem combinação alguma e

²⁵ Guimarães Rosa, *A Menina de lá*, *Primeiras Estórias*. 5ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 65-70.

²⁶ *Apud* Paulo Rónai, “Os vastos espaços”. In G. Rosa, *Primeiras Estórias*, 2005, p. 26.

²⁷ Ana Paula Pacheco, *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006. Servimo-nos amiúde das elaboradas contribuições dessa autora em nossa análise sobre os contos de *Primeiras Estórias*.

sem mesmo compreender o que ali acontecia, seus acompanhantes, a comunidade, principiaram também a cantar “aquele canto sem razão”. O narrador, que no início do conto, apenas observava o fato e o narrava como alguém de fora, no final do conto faz parte das pessoas que, compadecidamente, cantam com Sorôco: “A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente ...(...). Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação. A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga”²⁸. Na cuidadosa observação de Ana Paula Pacheco, “o canto dionisíaco integra e aniquila os que dele participam”. Aqui também, à semelhança das tragédias gregas, aquela “chiremia” entoada coletivamente pelos acompanhantes de Sorôco, ao mesmo tempo que prestou solidariedade infinda à intensa dor daquele filho/pai dolente, criou igualmente uma confraria de plangentes, unidos na dor e na ajuda mútua dos viventes da cidade.

Se já não bastasse, para saciar nossos espíritos, esses dois contos, ainda tinha mais. No terceiro, “Os irmãos Dagobé”, entrou em cena um miguilim homem, o André, que junto com Bruna, apresentaram o conto. Era preciso um homem, na narrativa das coisas, pois, então, tratava-se de uma história de homens e de violência, dos quatro irmãos Dagobé, terrores daqueles lugares. O cenário é o velório do Dagobé mais velho, Damastor, que tinha sido morto por um “moço pacífico e honesto”, o Liojorge, em legítima defesa, pois o Damastor queria, com um punhal, cortar-lhe as orelhas. Os presentes ao velório, lá estavam mais por medo de serem mal vistos pelos restantes Dagobé e também por curiosidade sobre quando iria se dar a morte de Liojorge: uma morte deve ser paga com outra; “e era que, no lugar, ali não havia autoridade”. A vingança poderia acontecer a qualquer momento. E é num contínuo suspense que o narrador desenrola o acontecido. O pobre do Liojorge permanecia no lugar, solitário e resignado com sua sorte. Não adiantava escapar, fosse aonde fosse, os

²⁸ Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*. 5ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 61-64.

Dagobé iriam atrás dele. “Inútil resistir, inútil fugir, inútil tudo”, comenta o narrador. Por outro lado, os Dagobé, serenos, atendendo tão diligentes os velantes. Chegou o recado de que o Liojorge se presdispunha a vir pessoalmente testemunhar sua “forte falta de culpa”, pois que “matara por respeito”. Para os presentes, o Liojorge ensandecera. E teve mais doidera ainda: o Liojorge se oferecia para ajudar a carregar o caixão! E o mais inesperado: o Doricão, que substituiu na direção do bando o morto, não relevou a proposta: “Então, que sim, que viesse – disse – depois do caixão fechado”. E o Liojorge, “assim de alma entregue, de uma humildade mortal”, pegou na alça, à frente, da banda esquerda, bem enquadrado pelos três Dagobé, armados, que também participavam do carregamento do “ermão”, e que “capazes de qualquer supetão, já estavam de mira firmada”. Deu-se o enterramento: o Liojorge esperava; o silêncio se torcia. Súbito, Doricão olhou-o curtamente e ouviu-se: “Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso irmão é que era um diabo de danado ...” E voltando-se para os presentes, a todos agradecia e completou: “A gente, vamos’embora, morar em cidade grande ...”. O que se anunciara como tragédia acabou em comédia, frustrando, inclusive, os acompanhantes do féretro. E os criminosos, de quem se esperava o troco, a consumação da vingança, reconhecem a maldade do irmão, resolvem mudar de local e de vida e deixam os moradores em paz. Em relação ao final do conto, assim comenta Pacheco: “Na estória d’“Os irmãos Dagobé”, a compaixão da comunidade por Liojorge e o horror causado pelos irmãos são frustrados, no último momento, em favor do humor e do final cômico, feliz para todos. Trata-se do cômico gerado pela expectativa seguida do desapontamento. Novamente a graça toma o lugar da desgraça, que é aplacada nessa estória de maneira mais definitiva (...)”.²⁹

O último conto da noite é um dos mais conhecidos de *Primeiras Estórias*, “Terceira margem do rio”³⁰, representado pelas três

²⁹ Ana Paula Pacheco, 2006, p. 85.

³⁰ Guimarães Rosa, “Terceira margem do rio”, In *Primeiras Estórias*, 5ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 77-82.

miguilins: Carolina, Virgínia e Dayana. Ou seja, voltamos para as marcas do trágico, que tanto tem alimentado o anedotário popular e se reveste de cantos e de contos lamentosos. O narrador relata a partida de seu pai, “que era homem cumpridor, ordeiro, positivo”, para o meio de um largo rio, numa pequena canoa de pau vinhático, encomendada por ele mesmo, de onde não voltará nunca mais. O pai, na hora da partida, “não falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação”. A mãe, pega de surpresa, profere uma sentença, que se transforma gradativamente em uma ordem, em uma ameaça: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” Uma ambiguidade *sui generis* se instala no coração da narrativa: “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais”, prossegue o narrador. O que levava o pai a tomar tão inusitada deliberação? “doideira?”, “pagamento de promessa?”, “alguma doença feia?” As vozes das notícias correndo entre os passadores, os moradores das redondezas e até os afastados do lugarejo. O filho, narrador, levava todo dia comida furtada – que a mãe sabia e até facilitava a ação – ao pai, deixando-a num oco de pedra no barranco. Várias tentativas foram feitas para dissuadir o barqueiro a deixar as águas do rio e voltar ao seio da família: a vinda do irmão da mãe para auxiliar na fazenda; o esconjuro do padre, chamando o pai a seu dever de pai; a vinda de dois soldados e mesmo dos homens do jornal, que, com lancha, queriam tirar foto dele: “tudo o que não valeu de nada”, insiste o narrador. Aos poucos o que estava fora da ordem vai se incorporando no dia-a-dia das pessoas. Os familiares tiveram que se acostumar com aquilo, pois o pai, de dia e de noite, com sol ou com chuva, calor, sereno e friagem, só com o chapéu velho na cabeça, por semanas, meses e anos, – a “sem fazer conta do se-ir do viver” –, continuava morando na canoinha no meio do rio. Mesmo quando nasceu o primeiro netinho e a filha, com o vestido de casamento, erguia a criancinha nos braços e clamava pelo pai à beira do rio, ele não apareceu. “Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados”. Devagar tudo se acomoda: o irmão muda-se para a

cidade, a mãe vai morar com a filha e sua nova família longe dali. Apenas o filho, narrador, não se muda; permanece cuidando da fazenda e do pai, não se casa, não tem filhos e, tempos depois, os primeiros sinais da velhice começam a surgir. E então o filho, pensando no sofrimento e na velhice do pai, toma uma decisão corajosa e a comunica ao barqueiro: “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto ... Agora, o senhor vem, não carece mais ... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa! E o pai, ao ouvir o desejo do filho, acena para ele, concordando, fica em pé na canoa e rema para a margem de cá. Entretanto o filho, ao ver o pai que parecia vir “da parte do além”, treme de medo, fica com os cabelos arrepiados, foge, num procedimento desatinado. A ordem, no caso, parece posta em cheque pelo caminho retrógrado trilhado pelo pai: voltar ao rio, abandonar a cultura do campo, transformar-se gradativamente em bicho. O pai busca um caminho de volta à natureza. Aos poucos, sua imagem vai se tornando a de um monstro: “Mas eu sabia –dizia o filho narrador – que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu (...)”. A terceira margem do rio não é a da cultura, a da civilização, nem a de cá, onde está o filho, e nem a de lá, onde estão os outros; ela é o fluxo do rio, onde o pai vai e fica, apesar de o rio sempre se movimentar para seu escoadouro. O pai que vem ao encontro do filho, no final do conto, não é o mesmo pai que entrou na canoa, muito tempo atrás. Ele, para o filho, parece vir do além; tem o aspecto de um bicho. E qual a atitude do filho, depois de sua fuga desesperada? Ele mesmo nos confessa: “Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo”. A deliberada volta do pai, da cultura para a natureza, atinge também o filho, que não teve coragem de assumir o lugar do pai nesse processo de reconversão. Ele não constitui família, passa a viver em função do pai, é abandonado e abandona seus familiares e, mesmo depois de sua fuga desesperada do pai, se arrepende do feito (“E eu estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão”), e quer terminar a vida junto ao pai, à

natureza. Assim aspira: “Mas, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio”. Sempre na terceira margem ...!

Depois do deslumbramento e lágrimas geradas pelos miguilins e por Rosa, era possível ainda presenciar mais alguma coisa que nos enlevasse o espírito neste dia sabático? Não, absolutamente, não! Era preciso, sim, tempo e recolhimento para saborear e nos embebedar das doçuras sentidas. Mas, dois outros espetáculos nos aguardavam: era “necessário” dar uma passadinha por lá. E não nos arrependemos! Mas antes passamos pelo Restaurante do Gordo e do Magro, para reabastecer o corpo com uma gostosa comida mineira e uma cachaça curraleira das boas. (Adquirimos dois litros dela!). O primeiro espetáculo foi um show de música erudita brasileira, entonada nas alturas por uma cantora lírica, Sylvia Klein, com o apoio à altura do pianista Wagner Sander. E o segundo, logo a seguir, denominava-se “O som dos meninos quietos”, em uma referência a um desejo não realizado de Rosa de escrever um romance sobre os meninos quietos. Composto por Jean Garfunkel e executado por ele mesmo e Natan Marques, no violão, na viola e na voz, com a participação vocal/musical de Joana Garfunkel e dos miguilins Dayana e Tiago. Duas apresentações que coroaram de rosas o dia roseano de hoje. Cansados, mas entusiasmados – no sentido grego ‘em Theós’= “em Deus”, regressamos a Araçá para descansar. No retorno noturno pudemos contemplar algumas das estrelas de Cordisburgo, aquelas que “eram as que brilhavam, talvez no mundo todo, com mais agarre de alegria”.

26/07/2008, último dia em Cordisburgo

Acordamos bem cedo, aos cantos dos pássaros de Araçá. Às 7:00h. já estávamos participando do Café Sertanejo na Escola Municipal Octacílio Negrão de Lima. Daqui há pouco iremos iniciar a “10ª Caminhada Eco-Literária” pelo sertão roseano. O Café

Sertanejo foi o primeiro momento de encontro festivo e comestível dos caminheiros: são muito eles, que vão chegando devagar e enchendo o ambiente de vozerio, música e alegria. Muita coisa boa prá comer-e-beber: café, chás, sucos, frutas, broas, bolos e pães os mais diversos, biscoitos e outros quitutes da roça. Comemos até o tal do cubre, uma broa de milho assada na palha. “Uma fartura de gostosura!, exclamara Josi. E durante o longo café, enquanto esperávamos os costumeiros retardatários, muita música, dança ao som dos violeiros sertanejos.



Café sertanejo na Escola Municipal Octacílio Negrão de Lima
(Foto de Bruno Pucci)

O Brasinha, velho conhecido nosso, comandava os acontecimentos; já tínhamos encontrado com ele, e outros de Cordisburgo – lembramo-nos bem do Zé Maria, do Elvis Carlos, no violão –, no Parque do Ibirapuera, São Paulo, quando, então, assistimos, foi em 2006, a encenação do inesquecível conto “Recado do Morro”. Sempre com chapéu na cabeça, sorriso aberto, todinho

dedicado à causa, bom dirigente. A caminhada ia se iniciar. Elvis Carlos tinha musicado versos utilizados por Rosa em seus contos. Aprendemos e cantamos com ele. Saímos da Escola e, pela Rua São José, seguimos até a Igreja do Sagrado Coração, na entrada/saída da cidade, onde sete ônibus, já bem envelhecidos pelo uso, nos esperavam; e rumamos, por poeirentas estradas rurais, em busca do sertão. Cerca de 270 pessoas engrossavam o pelotão. À frente dos ônibus, uma ambulância e um carro-pipa, cheio de água gelada, para mitigar um pouco o forte calor que nos castigava. Depois de quase uma hora de trajeto, atravessando pastos, porteiras e mais pastos, onde antes se espalhavam arvorezinhas tortas, baixas e enfezadas, revezando-se com matas cerradas, riachinhos e córregos, chegamos ao sertão e nos dirigimos, em longas e vagarosas fileiras, pelos caminhos campeiros, à Vereda da Mumbuca. A nossa trilha desce, contornando as moitas de assa-peixe e unha-de-boi; no chão, o joá-bravo, com seus muitos espinhos, protegendo seus insossos frutos amarelos. É preciso tomar cuidado com as moitas à beira do caminho, nos adverte o guia; elas despejam nas roupas da gente centenas de carrapatinhos, de dispersão rápida, de picadas malditas e de difícil catação. Cuidado também se deve de ter com a aroeira; parar à sua sombra em dia de muito sol é ficar com o corpo empipocado de coceira vermelha. E por cima de nós, viajores, o mudo passar alto dos urubus, rodeando, recruzando os ares; eles sabem o que há-de-vir; eles só estão vendo o seu de-comer. E lá longe, muito mais longe, os montes azulados, com seus cumes e lumes, norteando o caminhar da vida.



Início da Caminhada Eco-literária (foto de Bruno Pucci)

A caminhada era eco-literária: à medida que andávamos iríamos saborear contos/narrativas de Rosa, pelos miguilins e ex-miguilins, tendo como cenário os geraes, onde as coisas aconteceram e acontecem. O primeiro conto apresentado, extraído de *Primeiras Estórias*, foi “Tarantão, meu patrão”. A maioria dos caminhantes sentados no chão, às vezes em cima de morrinhos de cupim, perto de formigueiro, ao redor do contador e do violeiro, que narra/cantava alguns versos, e, a seguir, se iniciava a estória. Brasinha sempre comandando as paradas e introduzindo as narrativas. O conto narra um feito de um herói às avessas, o fazendeiro João-de-Barros-Dinis-Robertes, Tarantão, narrada em primeira pessoa por Vagalume, ajudante-de-ordens do protagonista e encarregado de cuidar dele, que, envelhecido, era dado a doideiras e desatinos. Como se fora um Quixote dos Geraes, determina-se a matar o médico, seu sobrinho-neto, em vingança por ele lhe ter dado “injeções e a lavagem intestinal”: “Ei, vamos, direto, pegar o Magrinho, com ele hoje eu acabo!”, bramou bravo o

herói. E, ao longo da viagem rumo à cidade, vai recrutando um batalhão de desocupados: pobres, mendigos, ciganos, desatinados, um ajudante de criminoso e um ex-ruim-soldado, que acatam sua liderança, pelo carisma natural do velho e pela esperança de recompensa. “Venha comigo, vosmicê! Lhe proponho justo e bom foro, se com o sinal de meu servidor. ...”, disse o velho ao ajudante-de-criminoso. E, na aventureira travessia, Tarantão, qual um nobre cavaleiro medieval, é cortês com uma mulher “pobrepérrima”, que carregava um feixinho de lenha, com a criança ao lado; a faz montar em seu cavalo e vem, a pé, puxando a rédea. E antes de chegar à frente da batalha, Tarantão vai até a igreja e pede a bênção do padre; só a seguir caminha em direção à casa onde se dará a batalha final; mas, por obra do destino, chega bem na hora em que ali se celebrava uma festa, a do batizado da filha do Magrinho. A casa entulhada de gente. Tarantão invade o domicílio com seu exército de maltrapilhos, gerando tensão e assombro entre parentes e presentes, quando, então, “o velho nosso, sozinho, alto, nos silêncios, bramou – dlão – ergueu os grandes braços: – Eu pido a palavra ...”. Tarantão retribui a forma afetiva com que foi recebido com um longo discurso que as pessoas não o entendem, mas, no final, se abraçam comovidas e festejam. Sentou-se, a seguir, em uma mesa à parte, com sua doida escolta, e se fartou dos comes e bebes da festa: ‘Também o Velho de tudo provou, tomou, manjou, manducou ...’. Depois, ele se apartou de seu exército e ... morreu, “quieto como um copo vazio”.³¹

Animados pela aventura de Tarantão, todos de pé, com seus cajados de galhos de árvore na mão, continuamos, valentes, nossa travessia. E, que beleza! Aproximávamo-nos da Vereda da Mombuca. Os buritis verdejantes e as águas límpidas, formando um longo lago, testemunhavam essa aparição. Ah! As veredas do grande sertão! O sertão e/é suas veredas! São elas que lhe dão vida! Até então, não conhecíamos o que era mesmo, no íntimo de seu eu,

³¹ Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*. 5ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 191-200.

uma vereda. Era preciso vivê-la, vê-la com os próprios olhos, com esses mesmos que a terra um dia há de comer. O tradutor para o italiano de *Corpo de Baile*, Edoardo Bizzari, também não conhecia bem o que era uma vereda e, em carta a Rosa, solicita-lhe a definição desse termo, pois, pondera, mesmo não vertendo a palavra para o italiano como indicativo de uma realidade típica e intransponível, precisava ele ter confirmada a imagem que formara da realidade do termo. E Guimarães gentilmente atende sua solicitação. As veredas

“são vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas há sempre o buriti. De longe, a gente avista o buriti, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros. (...). Há *veredas* grandes e pequenas, compridas ou largas. Veredas como uma lagoa; com um brejo ou pântano; com pântanos de onde se formam e vão escoando e crescendo as nascentes dos rios; com brejo grande, sujo, emaranhado de matagal (*marimbú*), com córrego, ribeirão ou riacho. (...). Em geral, os moradores dos “gerais” ocupam as veredas, onde podem plantar roça e criar bois. São os *veredeiros*. (...). Nas veredas há às vezes grandes matas, comuns. Mas o centro, o íntimo vivinho e colorido da vereda, é sempre ornado de buritis, buritiranas, sassafrás e pindaíbas, à beira da água. As veredas são sempre belas”³²

E foi mesmo com esse sentimento de vida e de beleza, que nos aproximamos dos buritis, das águas, da vereda da Mombuca. E aí, o Brasinha, nos fez sentar novamente para, diante daquele santuário, ouvir mais uma vez Rosa contar. E aí foi “A hora e a vez de Augusto Matraga”, um dos mais belos e famosos contos de *Sagarana*, 1946.

³² Guimarães Rosa, *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 36, 40-41.



Ao lado de uma vereda (Foto de Bruno Pucci)

Primeiramente, Elvis Carlos dedilhou uns versos chorosos de uma cantiga antiga de lá, e a narradora tomou a palavra. Augusto Estêves era chefe de jagunços, o homem mais temido das redondezas. Tinha mulher, chamada Dionóra, e uma filha pequena, mas era bruto e infiel. Pego à traição pelos capangas de seu maior inimigo, foi abandonado como morto, após ter costelas, braços e pernas quebrados e lançado de uma alta ribanceira. Foi socorrido e cuidado, no anonimato, por um casal de negros, gente simples e religiosa, que, com ajuda do padre, levou Nhô Augusto a arrepender-se do passado e mudar de vida. Trabalhava no campo, rezava com fervor, deixou de beber e fazia o bem aos outros: foi se tornando um “santo”. Ficou sabendo, por um velho conhecido seu, que sua mulher tinha se amigado com outro homem e a filha virara prostituta. Sofreu demais ao ouvir isso, mas conseguiu controlar seu desejo de vingança: queria salvar sua alma. Deixou, agradecido, a casa dos velhos e seguiu por esse mundo de Deus;

encontrou-se duas vezes como Joãozinho Bem-Bem, o mais famoso jagunço de todo o sertão, que, nas duas vezes, reconhecendo-o, convidou-o para ingressar em seu bando. Resistiu sempre, mas sentia uma inquietação difícil de controlar. Por ocasião do segundo encontro, dá-se um fato inesperado. Um morador da região tinha matado à traição um dos homens de Joãozinho Bem-Bem e este tinha que se vingar. Então, o pai do assassino, um velho conhecido de Nhô Augusto, chorando, implorava que os jagunços não matassem seus filhos, não estuprassem sua mulher e filhas. Mas Joãozinho Bem-Bem estava irredutível. Nhô Augusto colocou-se, então, entre Joãozinho e o Velho e disse que não iria permitir aquela malvadeza. Pediu que Joãozinho Bem-Bem partisse sem vingança ou então teria que se ver primeiro com ele. Os dois se enfrentaram aos tiros, facadas e pescoções. Logo, estavam no chão, sangrando, à beira da morte. Joãozinho Bem-Bem disse, antes de se apagar para sempre: “Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que eu já conheci”. Nhô Augusto sussurrou para o velho: “Põe benção na minha filha... seja lá onde for que ela esteja... E, Dionóra... Fala com a Dionóra que está tudo em ordem!”. Depois, morreu.³³

Se no primeiro conto do dia o velho herói quixotesco, alardeando, por todos os poros, coragem e decisão, promete vingança, mas só faz o bem; neste outro, o herói sertanejo, transformado em um andarilho pelos revezes do perdão e convertido em “santo” pelos valores do campo, promete o bem e o faz violentamente. E lá vamos nós, contornando a bela vereda e imaginando as múltiplas e inauditas façanhas que acontecem com e entre as pessoas do povo. A força, a coragem, a liderança, antes usada a serviço do crime, potencializada e canalizada, depois, a serviço da vida. Da mesma maneira que Tarantão, Nhô Augusto termina sua vida ao lado dos excluídos; um termina em festa, logo após estar à mesa com o seu bando de deserdados; o outro, em

³³ Guimarães Rosa, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, In *Sagarana*. 54ª Impressão, 2001, p. 363-413.

sangue, mas ao lado do velho e do povo simples do lugarejo: “Traz meus filhos para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele! ... Não deixem esse santo morrer assim ... P’ra que foi que foram inventar arma de fogo, meu Deus”, afirmou o velho diante de Nhô Augusto, que agonizava.

O sol ardia quente, as águas feriam os olhos com tanto brilho; vez ou outra pássaros festivos voavam cantantes por cima dos caminhheiros; e nós, plóc, plóc, plóc, pelas trilhas campeiras; as filas que se desfaziam e se refaziam no perambular tortuoso dos passos, por entre árvores agora exuberantes, que protegiam a nossa passagem: as imbaúbas! As queridas imbaúbas jovens que são toda uma paisagem! O roliço jequitibá-vermelho, liso até uns vinte metros de altitude e que depois se desfaz em guarda-chuvas de ramos. A velha gameleira. Ah, as gameleiras, sempre frondosas, espaçosas, centenárias, que fazem sombras benfazejas aos viandantes e esconderijos aos pássaros. No sertão, só mesmo perto das veredas são nascíveis árvores tão altaneiras assim. E muitos buritis bebentes que nos trazem à mente versos livres de Rosa, o escrevente: “E o buritizal: renques, aleias, arruados de buritis, que avançam pelo atoleiro, frondosos, flexuosos, abanando flabelos, espontando espiques, de todas as alturas, de todas as idades, famílias inteiras, muito unidas: buritis velhuscos, de palmas contorcionadas, buritis senhoras, e, tocando ventarolas, buritis-meninos”.³⁴

³⁴ Guimarães Rosa, *Sagarana*, 2001, p. 278.



Com o buriti altaneiro (foto de Josianne Cerasoli)

A comitiva aproveitou a proximidade da água veredeira e o debaixo da árvore sombreira para mais uma paradinha. E mais um conto rolou, desta vez uma estória de amor que virou tragédia. Na verdade, é um conto dentro do conto, que, tem como contorno e entrelaçamento um cenário bem mineiro, em que um caso de amor é decepado pela honra sertaneja ultrajada. Em outras palavras, a parte narrada é apenas uma das temáticas que compõe o conto “Minha Gente”, também ele constituinte de *Sagarana*. Retrata o extrato o caso de amor de Bento Porfírio, empregado de fazenda, um vaqueiro que gostava de pegar peixe e que, por duas ocasiões, vai à pesca com o narrador, homem da cidade, que estava a passeio pelas fazendas dos tios, no interior de Minas. Bento Porfírio, enquanto pesca com o narrador, vai lhe contando, apaixonado, sua história de amor. Agripino, bom parente, convidou Bento para ir ao arraial; queria apresentá-lo à sua filha de-Lourdes: quem sabe os dois podiam casar. Mas Bento não foi; preferiu uma pescaria misturada com farra, com mulher-da-vida, comeria e sanfona pelo

meio. O Agripino, raivoso, foi sozinho para o arraial. Tempos depois, quando Bento veio a conhecer a prima de-Lourdes, ela já estava casada com o Alexandre. “Foi só ver e ficar gostando. E ela também”. Por pirraça e por falta do que fazer, Bento acabou se casando com Bilica. Dias depois, o narrador convida novamente Bento para pescar no poço; bem que Bento não queria ir; mas foi. E tudo parecia triste no ambiente de pescaria; o sabiá, que na vez anterior piava “um canto triste, triste que fazia dó”, voltou a cantar. E Bento, cantou mais alto ainda para abafar os lamentos do outro. “Então o sabiá calou o bico e foi-se embora, porque a cantiga do Bento ainda era mais melancolizante”. Até o córrego, trocou outra vez de toada e parecia tristonho. E Bento, convidado a deixar a pescaria, insiste em ficar e volta a falar na amante, que o Alexandre não sabe que está sendo enganado, que a de-Lourdes não tolera o marido, não dorme com ele, não beija, nem nada, que estão combinando fugir juntos. E Bento Porfírio suspira fundo e continua falando alto, que “o Alexandre é um bobo ... a gente vai ser feliz”. De repente o marido traído surgiu de trás de uma moita, foice na mão e matou o Bento com um só golpe. “A foice, com sangue, ficou no chão. A água ensanguentada. (...). O Alexandre vai indo embora. Já gastou a raiva. O morto não se vê. Está no fundo”. Bem que o Bento Porfírio dizia: “Maldito vício de gostar de pescaria!”³⁵.

Continuamos a caminhada em silêncio, curtindo a dor e a tristeza pelo trágico fim do apaixonado Bento Porfírio. Não precisava ter acontecido tudo isso! Bem que o narrador tentou convencer Bento de regressar da pesca, pois havia acabado os cigarros. Mas o Bento queria por que queria “pegar aquele dourado dançante”. E dançou a dança da morte! Mas, quem sabe, para nos tirar da fossa pelo fim trágico do Bento Porfírio, os organizadores do percurso emendaram logo a seguir outra estória de amor, esta, bem singular, com inusitados desdobramentos. “De um dia para o outro, as coisas são tão diferentes”.

³⁵ Guimarães Rosa, *Minha Gente*, Sagarana, 2001, p. 209-360.



A estória inusitada de Dô-Nhã ao som dos violeiros
(Foto de Bruno Pucci)

Dô-Nhã viveu uma vida estúrdia. Mocinha nova, lá de Cacoal, tinha de se casar, por vontade do pai, com Avelim dos Abreus, “rapaz requieto”. No entanto, ela gostava era do Totonho, vindo dos Nortes e combinaram fugir antes do casório. Mas o Totonho, que era criminoso de morte, foi preso e levado para Diamantina, longe dali. Não desistiram da façanha, eles tinham “opinião de amor”. Totonho entrou em combinação com Damiãozinho, um amigo de Cacoal, e com mais dois cabras de confiança, o Ijinaldo e o Sossô e ainda o José Toco, que se ofereceu para ajudar, os quais raptaram a namorada, voluntariamente, durante a festa de seu casamento, e fugiram para o ermo dos Geraes, bem longe dali. E lá plantaram roça, à espera de Totonho, que um dia haveria de vir. E a convivência ordeira e regular dos quatro homens com aquela mulher, menina ainda, de quem cuidavam, gerou dúvidas entre eles: “O Totonho virá mesmo, um dia?” E depois de trocarem conversas entre si, decidiram os quatro ficar com a moça, com consentimento dela. E Dô-Nhã, por dois anos

completos, teve de ser mulher de quatro homens, todos de uma vez e até com isso se deu bem. Diz ela, que é a narradora da estória: “Pois, naqueles dois anos e tanto, tudo corria ancho, dentro da ordem. Quando é caso bem determinado, não se briga. Nunca se brigou”. Tempos depois, Sossô, por ambição de se enriquecer com ouro, que tinha sido descoberto longe dali, não conseguindo arrastar a todos, foi sozinho tentar a sorte por aqueles lugares. E os restantes ficaram tristes! Dô-Nhã aproveitou, já que todos gostavam dela e tinham muita saúde, para organizar o trabalho e construir uma verdadeira lavoura. E não deu mais descanso aos três. Ijinaldo e Damiãozinho bem que cumpriram, mas o José Toco, por vagabundagem, abandonou o grupo: “se meteu para o mato, como um mau boi ... não voltou nunca mais”. Tempos depois, o Damiãozinho adoeceu para morrer, morreu de inflamações. E Dô-Nhã mais o Ijinaldo pelejaram por mais onze anos, juntos, e conseguiram uma casa boa, vaqueiros, enxadeiros em serviço e o lugar recebeu o nome de Poço-Claro. Ela só vendeu a fazendinha, quando o Ijinaldo, picado de cobra cascavel, nas duas pernas, veio a falecer. E com o dinheiro comprou um sítio, perto de Cacoal, prá donde voltou. E os parentes a respeitaram. E voltando para lá, o marido legítimo ainda estava à sua fiel espera, o Avelim dos Abreus: “disse que sempre gostava dela, pediu amor, os dois se juntassem”. Mas com o Avelim, “desanimado, mãmolente” – ela também “que já tinha se abrandado daquela dureza firme” –, não foram bem nos negócios, perderam tudo o que tinham, e foram acolhidos por um fazendeiro, o iô Ísio, filho de iô Liodoro, na Fazenda Buriti Bom. Viviam “na missa da miséria”, mas Dô-Nhã virou uma mulher com poderes ... “Ei, desmancha coisa-feita, desata contratos”. E, o homem amado, o Totonho? Desse, nunca, nunca tivera mais notícia. “Este mundo é diabrável para consumir gente ...”, dizia ela, que “malgrado de tudo”, não sabia se queixar da vida.³⁶

³⁶ A estória de Dô-Nhã, faz parte do longo e romântico conto “Buriti”, escrito por Guimarães Rosa, no livro *Noites do Sertão* (Corpo de Baile), 5ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976, p. 165-169.

São fortes e singulares as mulheres dos contos de Guimarães Rosa! Essa Dô-Nhã é demais! Voltamos a caminhar: o sol cada vez mais quente, “um calor de falar dor-de-cabeça”, a gente soava feito cachorro; embrenhamos pelas trilhas e nos afastamos das lípidas águas verdeiras. “A toda hora um gavião voante, sempre gaviões, sempre o brado: pinh’nhé”. Agora o que víamos lá na frente eram espichados bambuais, que nos esperavam, verde-amarelados e acolhedores em suas umbrosas entranhas. Foi para lá que nos dirigimos.

Os bambuais, ah os bambuais! Rosa descreve-os com maestria e beleza. Lembram-se dos bambus de “São Marcos: “Belos, como um mar suspenso, ondulado e parado. Lindos até nas folhas lanceoladas, nas espiguetas peludas, nas oblongas glumas. ... Muito poéticos e muito asiáticos, rumorejantes aos voos do vento”.³⁷



Ouvindo o Entremeio – Com o vaqueiro Mariano
(Foto de Josianne Cerasoli)

³⁷ Guimarães Rosa, “São Marcos”. In *Sagarana*, 2001, p. 273.

E foi ali mesmo, no assombreado dos bambus, entre moitas e touceiras que ouvimos mais duas narrativas de Rosa, as duas últimas da caminhada. A primeira extraída do encontro de Guimarães com o vaqueiro mato-grossense Mariano, que lhe conta os acontecidos no terrível fogaréu. Traziam eles, os boiadeiros, uma tropa de trezentas reses de Minas para o alto Pantanal, e, no forte calor do começo da tarde, por entre um crescido capinzal, defrontaram uma enorme queimada: “Aí era fumaça, mesmo, e as lavaredas correndo, feio, em nossa frente, numa largura enorme, vindo p’ra cima de nós”. Perigo de o gado estourar pras bandas dos boiadeiros e passarem por cima deles e de seus cavalos!

Conseguiram virar a boiada e correr com os animais para outra direção, mas o paredão de fogo e de fumaça corria ainda mais veloz que eles. “O bafejo do calor era tão danisco – sustenta Mariano – que eu às vezes passava mão p’lo meu corpo, pensando que já estava também pegando fogo. Suor pingava de mim, feito gordura de churrasco”. E, da parte de baixo, vinha mais fogo atizado, irresponsavelmente, pelo pessoal que trotava na culatra. Fogaréu dos três lados do trajeto. “Só mesmo voltando direto, e pedindo à Virgem o obséquio de um milagre ...”. O gado berrava desafinado. E bois e boiadeiros iam fugindo num corredor cada vez mais estreito. Nesse contratempo, Mariano viu um boi preto, tadinho, se apartar dos outros, deitar no capim e se amoitar; tinha ele “perdido sua fiança no duro da precisão. Ficou. Nós fomos”. Fogo de cá, fogo de lá; cheiro de carne queimada; voava pedaço de fogo, caindo em boi, e fazendo eles berrarem ainda mais, sofrentes. Enfim, “Deus desceu do céu e me sentou na sela: o fogo tinha dormido, p’ra trás, por causa de um bento chão de brejo”. Foi só uma pausa. O fogo continuava, e, em menos de meia hora, chegaria à beira da baía. Acenderam um contra-fogo e ficaram esperando o resultado. Não adiantou nada, o vento atizou mais, o fogo engoliu o contra-fogo e manteve bois e boiadeiros presos na baía. Ficaram dois dias naquele lugar; mas ninguém, nem os bois, perdeu a firmeza. Quando chegaram ao salvo, suspira Mariano, ele continuava pensando naquele boi preto, coitado, que desistiu de vir com os

outros e por lá ficou. Se ele tivesse achado fé para mais um arranco, quem sabe agora ele estaria vivo, mesmo que chamuscado, entre os outros. E não é que, enquanto pensava assim, o boizim reapareceu!? “que é que evém lá? Era ele, Chê! Decerto, na horinha em que o fogo fomentou, fez ele pensar mais e se aprumar pensando, às carreiras, e veio na batida dos outros. Chegou num galopinho, trotando ligeiro, feito um cachorro. Mancava dum quarto de trás, e tinha sapecado o rabo. ... A gente deu viva!”³⁸

E nós também, os presentes, os ouvintes, os acompanhantes, os juntos-sofrentes (os sim-patizantes) “demos vivas” à chegada do boizim. Mas nem deu tempo de comemorar por que o Elvis Carlos já pegou o violão e começou, ali mesmo, no entremeio dos bambuais, a dedilhar aquela enigmática canção de Siruiz: “Urubu é vila alta/ mais idosa do sertão: padroeira, minha vida –/ vim de lá, volto mais não .../ Vim de lá, volto mais não? // Corro os dias nesses verdes/ meu boi mocho baetão:/ buriti-água azulada/ carnaúba – sal do chão ...// Remanso do rio largo/ viola da solidão:/ quando vou pra dar batalha /convido meu coração ...”³⁹. E logo aquela moça que, no fim chorou, começou a apresentar um trecho do *Grande Sertão: veredas*, por eles assim anunciado “A madrugada de Siruiz”. Na narrativa, Riobaldo é encarregado de levar o bando de jagunços para um esconderijo, o poço de Cambaubal, “num fechado mato caàpuão”. Era de madrugada e os cavaleiros estavam contentes, pois tinham “navegado na sela a noite toda” e iam ganhar o repouso de horas. Aí então, “um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: — Siruiz, cadê a moça virgem?” ... Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a toada toda estranha” (GSV, 1970, p. 93)⁴⁰. Siruiz é uma voz que ecoa no meio da madrugada, anuncia acontecimentos futuros da vida de Riobaldo e, ao mesmo tempo, incita o herói a transgredir, a lançar-

³⁸ Guimarães Rosa, Entremeio – Com o vaqueiro Mariano. In *Estas Estórias*, 5ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 113-154.

³⁹ Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 95.

⁴⁰ GSV = Grande sertão: veredas

se à sua aventura⁴¹. Apesar de não conhecer Siruiz, a lembrança de sua canção parece estar sempre perseguindo Riobaldo no *Grande Sertão*. Do vaqueiro, ele só vai ter novamente notícias, após sua morte. Em uma incerta madrugada – ocasião em que “devem ter acontecido coisas meio importantes”, diz Riobaldo – ele perguntou a um outro jagunço, o Garanço, por aquele rapaz Siruiz “que cantava coisas que a sombra delas” já estava decerto em seu coração. E o Garanço lhe dá a notícia da morte do cantador, em tiroteio. Na verdade, diz Riobaldo, “o que eu queria saber não era próprio do Siruiz, mas da moça virgem, moça branca perguntada, e dos pés-de-verso como eu nunca tive poder de formar um igual (GSV, 1970, p. 136)”. Siruiz não desaparece quando morre o vaqueiro: eu guardava triste de cor a canção recantada (GSV, 1970, p. 136). O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira ... a canção de Siruiz (GSV, 1970. P. 95). A glosa da canção de Siruiz, também está no meio, no centro do *Grande Sertão: veredas*, em um longo parágrafo (1970, p. 235-237), que se inicia com a descrição da Vila Urubú, como nos versos. E, segundo o próprio Rosa, ... nesse longo parágrafo, mais ou menos no meio do livro, o que temos é uma exposição, entrecruzada, de todos os motivos principais – sobre glosa, alongada, da canção de Siruiz⁴². E bem no centro dessa longa glosa – no Houaiss, glosa = termo (parágrafo, expressão) raro, obscuro, que carece de explicação, de interpretação – está a instigante interrogação: *o senhor se alembra da canção de Siruiz?* Na glosa, Riobaldo dedica um longo trecho às mulheres que conheceu: Diadorim me veio, de meu não-saber e querer. Diadorim – eu adivinhava. ... Otacília, era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo ... Nhorinhá puta e bela ... A mocinha Miosótis? ... A Rosa’uarda. ... todas as minhas lembranças eu queria comigo (GSV, 1970, p. 236). Fala, no parágrafo, do São Francisco,

⁴¹ Cf. Gabriela Reinaldo, *Mito e música em Guimarães Rosa: uma cantiga de fechar os olhos ...* São Paulo: Annablume/FAPESP, 2005, p. 148.

⁴² Carta de Guimarães Rosa ao cônsul-geral do Brasil em Munique, Mário Calábria, em 29 de outubro de 1963.

onde aconteceu o primeiro encontro com Diadorim, ainda menino (GSV, 1970, p. 79-86): O São Francisco partiu minha vida em duas partes (GSV, 1970, p. 235). Gabriela Reinaldo, retomando a terceira estrofe da canção de Siruiz – “Remanso de rio largo/viola na solidão:/ quando vou p’ra batalha/convido meu coração” – interpreta os dois primeiros versos como o tema de Otacília e cita Rosa: “Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucúia, mas que é um rio de braveza. Ele está sempre longe. Sozinho. Ouvindo uma violinha tocar, o senhor se lembra dele” (GSV, 1970, p. 236-7). E os outros dois versos mostram que quando Riobaldo vai dar batalha, ele não vai apenas como jagunço, guerreando pelo sertão; ele peleja consigo mesmo quando se interroga sobre os sentidos dos acontecimentos de sua vida e de seus sentimentos⁴³. Riobaldo não entende bem o que está por trás daqueles versos, mas desconfia que em suas desdobras algo está velado, algo se esconde: “A vida é muito discordada. Tem partes, tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do cão e as vertentes do viver” (GSV, 1970, p. 381). Do mesmo modo, Diadorim se apresenta a ele como encoberto por neblinas, que o impedem de ver: “Em Diadorim penso também – mas Diadorim é a minha neblina” (GSV, 1970, p. 22). Em Diadorim, a moça virgem esconde-se sob a forma de um jagunço. Em suma, a canção de Siruiz, tal como a esfinge, afrontou o herói em sua lida pelo sertão. A rememoração dela, de forma enigmática, possibilitava-lhe adivinhações benfazejas e decisivas em sua travessia. Logo após ouvir a estúrdia canção de Siruiz, Riobaldo suspira: “Vinhem quebrando as barras. Dia de maio, com orvalho, eu disse. Lembrança da gente é assim” (GSV, 1970, p. 93).

E foi com canção de Siruiz que retomamos o ônibus e voltamos para a cidade. Meu Deus, que sol! Sol que incendiava nossas cabeças, provocando suor e incômodo; sol que incendiava nosso espírito, gerando bem estar e comoção. Já se passava das 13:00 h. Tínhamos fome e muita. Fomos direto para um restaurante nos

⁴³ Cf. Gabriela Reinaldo, 2005, p. 158-9.

arredores de Cordisburgo e, no trajeto, voltamos no mesmo ônibus com o Brasinha e o Elvis Carlos. Muito conversamos sobre. E, após saciar fome e sede, fomos passear no interior da terra, no centro da terra, na majestosa Gruta de Maquiné. Rosa, no “Recado do Morro”, a concelebra em dois momentos inspiradores; nas páginas iniciais, quando os caminhantes começavam o trajetar: “E, mais do que tudo, a Gruta de Maquiné – tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites de tantas cores e tantos formatos de sonho, rebrilhando risos na luz – ali dentro a gente se esquecia numa admiração esquisita, mais forte que o juízo de cada um, com mais glória resplandecente do que uma festa, do que uma igreja”.



Gruta de Maquiné (Foto de Josianne Cerasoli)

E nas páginas finais do conto, quando Pedro Orósio, *il condotiere*, o Rei daqueles morros e grotas, está no processo de entendimento do enigmático recado. Assim reza Guimarães:

Aí entrar outra vez dentro da Gruta, a Lapa Nova do Maquiné – onde a pedra vem, incha, e rebrilha naquelas paredes de lençóis molhados, dobrados, entre as roxas sombras, escorrendo as lajes alvas, com grandes formas e bicos de pássaros que a pedra fez, pilhas de sacos de pedra, e o chão de cristal, semelha um rio de ondas que no endurecer esbarraram, e vindas de cima as pontas brancas, amarelas, branco-azuladas, de gelo azul, meio-transparentes, de todas as cores, rindo de luz e dançando, de vidro e sal: a afundar naquele bafo sem tempo, sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo sem mal; se sente. ⁴⁴

Depois de tudo isso, só mesmo regressando à Pousada dos Araçás, pra esquecer o tempo e deixar a vida nos levar. Descansar, dormir, entregar-se aos devaneios, imiscuir-se nas estórias representadas, na companhia das personagens e dos animais. E Josi anotou na caderneta de viagem a frase do dia: *O coração mistura amores. Tudo cabe* (JGR).

27/07/2008, de Cordisburgo a Januária

Despedimos do sêo Raimundo e de mais alguns simpáticos hóspedes da pousada dos Araçás e, de Araçai, nos dirigimos a Januária. Viagem longa e espichada, dessas de passar o dia na estrada. Já no quilômetro 425 da BR 040, olha só o que encontramos: o Recanto do Zuin! Entre Paraopeba e a entrada de Curvelo. Pena que tínhamos muito que caminhar no dia e nem deu pra beber uma cachaça com o Zuin do Recanto. Nossa primeira parada seria, naturalmente, em Morro da Garça, mais do que nunca motivados pelas estórias de Rosa. Saímos da BR 040, movimentadíssima, e tomamos a BR 136 em direção de Corinto; e, antes de chegar à cidade do ex-entroncamento ferroviário, ingressamos na estrada que nos levava a Morro da Garça. E sabe quem nos acolheu, imponente, logo no início da estrada: o

⁴⁴ Guimarães Rosa, *Recado do Morro*, p. 11 e 68.

próprio: “Lá – estava o Morro da Garça, solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide”.⁴⁵



Morro da Garça (Foto de Josianne Cerasoli)

Este morro se tornou famoso por ser a personagem principal do conto de Guimarães Rosa, “Recado do Morro”. A estória se resume assim: um homem bom, forte, simples, primitivo, Pedro Orósio, não sabe bem que está correndo perigo de vida; seus falsos companheiros, por ele ser namorador e ganhar todas as moças do lugar, planejam assassiná-lo. Pedro conduz, em comitiva pelas estradas do sertão, três pessoas de posse, material ou espiritual: um pesquisador alemão, que se encanta com animais, pedras e plantas, seo Alquiste; um frade louro, franciscano, em férias, frei Sinfrão; e um fazendeiro de gado, em viagem de negócios, seo Jujuca do Açude. Pedro Orósio era auxiliado, na comitiva, por Ivo de Tal, um de seus falsos amigos. A própria natureza – no caso, o Morro – tenta avisá-lo do perigo. Mas ele, Pedro, nada escuta, nada capta, pois

⁴⁵ Guimarães Rosa, *Recado do Morro*, p. 15.

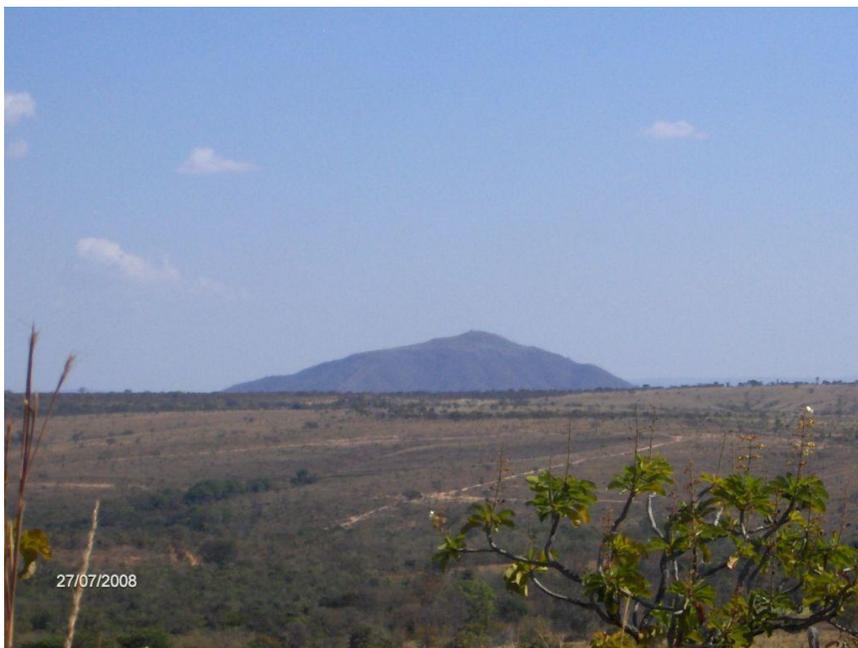
está voltado demais para a aparente realidade, para o mundo externo, sempre enganoso. Quem capta o recado, inicialmente, é o estrambótico Gorgulho, um velhote esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas, numa casa de urubus, numa urubuquara. E no seguir da viagem, o “recado” do morro vai sendo retransmitido de um ser receptivo a outro: um imbecil, o Qualhacoco, que pegara paixão por um retrato de mulher e queria se casar com ela; um menino, o Joãozinho, que repetia de memória uma conversa ouvida; um bobo da fazenda, por nome Guégue, o recadeiro, que balizava a direção de seus caminhos por animais/pássaros passageiros; um louco, o Nominedômine, que vivia pregando arrependimento, por que o fim do mundo estava próximo; o Coletor, que imaginava de ser rico, milionário, e passava o tempo todo revendo a contagem de suas posses; até chegar a um artista, poeta, compositor, o Laudelin, Pulgapé. Cada um daqueles receptores vai, involuntariamente, enriquecendo e completando o recado ouvido por Gorgulho, enquanto que, aparentemente, o deturpam. E o Pedro Orósio, sempre presente às retransmissões feitas, nada entende. Só os “pobres de espírito, os marginais “capiscam” a mensagem. Ao final o artista, movido por uma intuição fina, capta o recado e, sob inspiração poética e musical, o transforma em versos e em canção, decifrando-o. Só então, Pedro Orósio, quando está para ser assassinado por seus falsos amigos, ouvindo a canção e repetindo-a para si, capta o recado, desperta e reage contra os traiçoeiros camaradas, conseguindo-se se salvar.⁴⁶

Pois bem, era esse mesmo morro recadeiro, o da Garça, que, pela estrada de entrada, se avistava, sobressalente. Chegamos à cidadezinha, com seus quase três mil habitantes, 60% deles jovens e crianças. Fomos direto à Casa da Cultura do Sertão, criada pelo prefeito José Maria e sua esposa, Fátima – os pais da Ana Carolina, que nos acolheu em Curvelo –, que desenvolvem muitas atividades

⁴⁶ Cf. Guimarães Rosa, em carta ao Padre João Batista, in *Morro da Garça no centenário da Paróquia e da matriz*, 2ª edição, 1987, p. 174-5.

culturais e artísticas, entre elas, a principal, o Encontro de Arte e Cultura da “Pirâmide do Sertão”, neste ano, em sua XII edição. “Hoje, quem assiste ao ‘desfile cívico’, de 7 de Setembro na cidade de Morro da Garça – nos relata o documentário de Marily da Cunha Bezerra – tem a bela surpresa de ver as crianças da creche, das quatro escolas municipais e uma estadual desfilarem na Praça S. Sebastião, apresentando, cada escola, o enredo de uma obra de Guimarães Rosa!” E lá, também, estão os contadores de estória do Morro da Garça, os miguilins, para nos deliciar com as narrativas de Rosa. De fato, uma menininha do local, de aproximadamente doze anos, do grupo infantil de contadores de estórias, recitou para nós a biografia infantil de Guimarães Rosa. E o Denzo, do Grupo adolescente de contadores de estórias, nos ciceroneou por alguns pontos turísticos da cidade. Sua intenção primeira era nos conduzir até o local onde se vendia artesanato; como estava fechado, ele nos levou até os fornos de barros de produção das peças, não se antes nos convencer de seu empreendimento: “Não vamos dar caminhada perdida!” E, como sempre, estava certo ele, pois além de ver objetos artesanais em produção, pela casa da Cultura, pudemos lá na frente, não tão longe de nós, vê-lo vistosamente, ele, o “Morro da Garça – só – seu agudo vislumbre”, “belo como uma palavra”.

Retomamos o caminho para Januária, não sem antes levar uma cachaça curraleira do morro, uma branquinha, produzida pelo Antônio Carlos, muito famosa na região. Muita estrada, sol forte, a fome chegando; era domingo; merecíamos um bom almoço. E foi o que aconteceu, deliciosamente, nos recantos do cada vez mais lindo Rio das Velhas, sob o comando do Zé do Rancho, uma muqueca de surubim, regado a cerveja e cachaça.



“Belo como uma palavra!” (Foto de Josianne Cerasoli)

Mas só eu bebi, pois ela, minha companheira iria conduzir o carro até Montes Claros. Repetimos, pela BR 496, o caminho de volta até Pirapora (cerca de 270 quilômetros) e, ao encontrar a BR 365, seguimos para o nordeste, rumo a Montes Claros (mais 160 quilômetros). Chegamos à capital do Norte de Minas às 18:00h, já escurinho, e, mesmo assim, por estradas desconhecidas e não tão bem sinalizadas, decidimos tocar até Januária. Já tínhamos percorrido 430 quilômetros e ainda 170 quilômetros nos aguardavam. Na verdade, à medida que a estrada vai se aproximando de Pedras de Maria da Cruz, ela vai ficando mais bonita e bem sinalizada. Talvez porque Zé de Alencar, nosso simpático Vice-Presidente da República, seja proprietário da Fazenda Cantagalo, espalhada por essas redondezas? Maldade nossa! Nem devíamos sequer alimentar por instante pensamentos tão perniciosos em nossas mentes, pois é nessa tão afastada fazenda (40 quilômetros, por terra, de Pedras de Maria da Cruz) que são

fabricadas três deliciosas cachaças mineiras: Sagarana, Maria da Cruz e Porto Estrela. E, por causa do caminho de terra – a lembrança da viagem de Curvelo a Cordisburgo ainda pesava! – não chegamos até a fazenda do Vice-Presidente. Às 20:30 atravessamos a longa ponte do São Francisco e, enfim, entramos em Januária. Hospedamos à beira do rio, para o contemplarmos, mais uma vez, do alto do Hotel Vila Maria e, após um rápido jantar, fomos descansar do longo dia e do longo trajeto percorrido.

28/07/2008



Rio São Francisco, em Januária, MG (Foto de Josianne Cerasoli)

Passamos o dia em Januária. Logo de manhã, mesmo antes do café, queríamos ver o velho Chico, e cadê o rio? Ele estava lá longe, espichado e encolhido, mais areia que água. Que tristeza! *Choramos o rio ...na quase-margem do São Francisco*, anotou Josi.

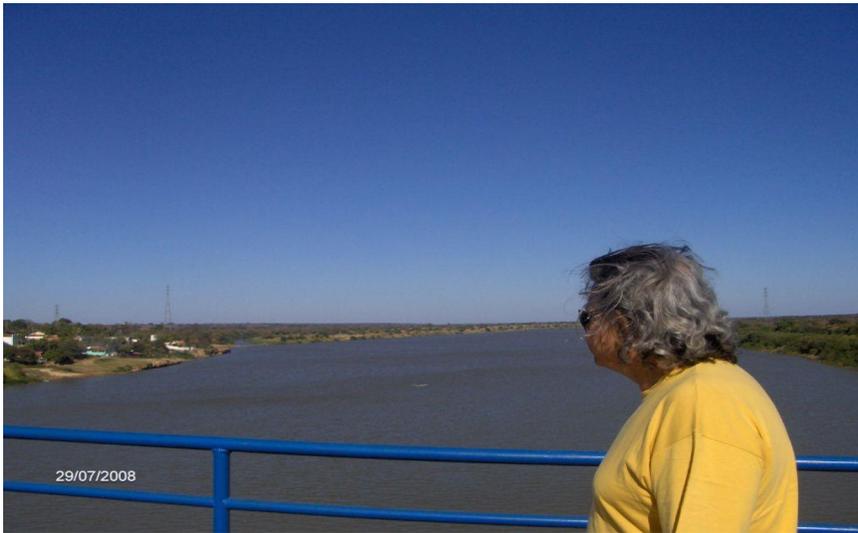
Januária, cidade envelhecida, naquele dia muito quente, gente simples e sofrida. As ruas do centro, na noite anterior tomadas pelo

volumoso som de algum festival publicitário sertanejo, no dia seguinte, pela manhã, se mostravam sujas e malcuidadas: muito estreitas, quase-becos ou quase-ruas, nos arredores da quase-margem do quase-rio? Todas elas cobertas de paralelepípedos, que atenuavam um pouco o calor do dia e, certamente, nas chuvas, que há tempos não apareciam por aqui, permitiam um encontro molhado entre a pedra e a terra, evitando enxurradas e corredeiras malfazejas. Casas antigas, com pintura enegrecida pelo tempo. Uma cidade singular: seu meio de transporte mais difundido é a bicicleta. Não há ônibus, pelo menos, não vimos coletivos na cidade. Só bicicletas! Na mão e na contramão ou cruzando em qualquer direção; como transporte de pequenas cargas ou como veículo individual, familiar e de amores; nas ruas e nas calçadas. Jovens, crianças, mulheres e adultos; de manhã, à tarde e à noite... todos pedalando. Elas dominam a cidade; a preferência é sempre delas. Surpreendente! E que coisa inovadora seria, se as bicicletas de Januária invadissem nossas metrópoles e nossas vilas! Viva Januária! – ainda que o cenário que visitamos tenha sugerido ao olhar muito mais uma opção norteada por lamentáveis carências do que uma decisão planejada, coordenada.

Esta cidade é famosa também pelas suas cachaças. Guimarães Rosa, em correspondência com seu tradutor italiano, já comentava: “Januária (ou Jenuária) – a melhor e mais famosa cachaça, de Minas Gerais e, provavelmente, do Brasil. Fabricada na cidade de Januária, porto no rio de São Francisco”⁴⁷. Rosa fazia esse comentário nos anos 60 do século passado. Hoje, sem dúvida, não é a cachaça mais famosa de Minas, mas continua sendo uma das melhores. E sua fama levou outros alambiqueiros aborígenes a produzirem outras “marvadas”, entre as quais Claudionor, Amburana, Dona Branca, Ferreira Januária, Insinuante, Januária Franciscana, Montanha de Minas, Januária Única, Santuário de Minas, Princesa Januária. Estivemos no mercadão, um dos pontos mercantes e marcantes de toda cidade de Minas, que se preza.

⁴⁷ Guimarães Rosa, *opus cit.*, p. 56.

Compramos algumas lembranças em uma casa de artesãos ao lado do hotel: muito boa aquelas balas de gengibre; nunca as sentimos tão gostosas como em Januária! Ao final da tarde tivemos oportunidade de chegar mais perto do São Francisco, na chamada prainha e notar a importância que o rio tem para a cidade, como meio de locomoção, como local de divertimento, como refrigerio para as quenturas do dia que se fazem por lá.



E, apesar de todo encolhido e espichado, o velho Chico continua belo e soberano, espalhando esperanças pelo sertão acima
(Foto de Josianne Cerasoli)

29/07/2008

Levantamos cedo, *ma non troppo*, e iniciamos, pela BR 135, a João Silva Maia, nosso retorno para Montes Claros, a capital do norte de Minas. Uma entrada rápida na pequena Pedras de Maria da Cruz, ladeada mansamente pelo majestoso São Francisco, contemplado orgulhosamente por cerca de 12 mil mariacruzenses; lá compramos uma “pinga da roça” e uma cachaça do Vice-Presidente, a Maria da Cruz. Descendente de família nobre, Maria

da Cruz se destacou na região por suas atividades políticas e pelas ações de benevolência; pessoa forte, como muitas mulheres de Minas, juntou-se às rochas para dar o novo nome à cidade, antes Pedras de Baixo. Passamos ao lado de outras cidadezinhas do norte mineiro: Umbuzeiro, Lontra, Japonvar e Mirabela, chegando a Montes Claros às 11 h., aproximadamente. Ficamos hospedados na espaçosa, acolhedora e acessível Pousada do SESC. Montes Claros, o principal centro urbano do norte de Minas, antes denominado Montes Claros das Formigas, com mais de 350 mil habitantes, terra de gente famosa, como o educador Darcy Ribeiro, o músico Beto Guedes, o aventureiro Beto Carreiro, o poeta Cyro dos Anjos e ... a então doutoranda Francely. Polo universitário da região – onde vivem quase dois milhões de habitantes –, abriga em seu seio *campus* da Universidade Federal de Minas, da Universidade Estadual de Montes Claros e uma série de faculdades particulares, entre elas a UNIUBE e a UNIPAR (aquela mesmo de educação a distância, que tem um *campus*, ou melhor, uma casa, em Piracicaba, pertinho de minha antiga residência). O lema da cidade: *Sub umbra alarum tuarum* – sob a sombra de tuas asas – expressa bem os contornos geográficos que desenham a região: montes claros e hospitaleiros. Montes-Claros, terra das mulheres que faziam a alegria dos coronéis, dos vaqueiros e sertanejos do nortão de Minas “Montes Claros! As mulheres ... Foi contado 1600 mulheres ... Tantos cabarés, tantas casas: eta, escolha. Cada um põe sua vela na arandela. Ô fim sem começo, toada boa!”, suspira Dalberto ao se reencontrar, depois de muitos anos, com o parceiro Surupita, no conto de Rosa “Dão-Lalalão”. Foi de lá, que Surupita trouxe a doce Doralda para morar com ele no Æo, perto de Andrequicé, bem longe de Montes Claros.

A Francely levou o “professor” e Josi a conhecer alguns lugares bonitos da cidade, como a catedral, o Centro de Cultura, o centro comercial. Estivemos na sacristia da catedral à procura de Dom José Moura, arcebispo da região, que foi meu colega de seminário menor e, que há um ano atrás era bispo de Uberlândia. Moura era meu *sparing* em tentativas de lutas de boxe, quando

adolescentes, no seminário, em Ribeirão Preto. Quem diria que se tornariam, ele, arcebispo da igreja católica, e eu ... professor da UNIMEP! Infelizmente, não o encontramos.

Banhada por diversos rios e córregos, entre eles o nosso encantador Rio das Velhas, Montes Claros é cortada em seu interior pelo Rio Vieira, depositário do esgoto dos milhares de habitantes e um dos integrantes da bacia do São Francisco. O mercadão da cidade nos encantou: amplo, variadíssimo, vendendo desde galo vivo até a “batida” (para eles uma espécie de rapadura mais amolecida), cachaças, artesanatos de madeira e de barro. É daqueles mercadões que vale a pena o forasteiro visitar. Foi ali que aprendemos expressivos nomes: curraleira, para a “pinga de roça” e barranqueiro, para quem nasce e/ou mora à beira do São Francisco. Ninguém é de ferro: compramos algumas cachaças de Montes Claro! À noite fomos com a Francely saborear uma deliciosa pizza, temperada com uma ótima conversa, num tranquilo restaurante próximo a nossa pousada. E uma boa cerveja gelada para mitigar o calorão do dia. *Tempora bona veniant!*

30/07/2008

Partimos de manhã cedo em direção à realização de nosso terceiro desejo desta viagem: experimentar *in loco* a Salinas das boas cachaças. Pela BR 251, batizada de Júlio Garcia, nos acompanharam 200 quilômetros de rodagem, deslizantes por contínuos vales, chapadões, serras e montanhas, pinturas matizadas da rica natureza nortenha, *mirabile visu*, para serem contempladas, admiradas, fotografadas. E, parceiros de nossa trajetória, caminhões e mais caminhões. Um quadro tristonho e inédito diante de nossos olhos: pessoas ajoelhadas no acostamento, com as mãos estendidas, pedindo alguma coisa pelamordedeus. Passamos ao lado de pequenas cidades, como Francisco Sá, Barroco e a 20 quilômetros de Fruta de Leite. E, depois de mais de duas horas de viagem, entramos na também pequena, mas mundialmente famosa, Salinas das cachaças. Na observação de Josi, a cidade parecia uma enorme

rodoviária, como se tudo estivesse de passagem, em reforma. E as pessoas sempre observando, espreitando os estrangeiros que, de algum lugar, apareciam por lá. Fomos direto ao mercado municipal. Por aí já se percebia a nossa intenção primeira. O mercadão ... um pavilhão a céu aberto, em que a aparência do provisório se mistura ao improvisado; gente de todos os jeitos, assim como “alhos e bugalhos” à venda, mas ... cadê as cachaças?! Nada delas nas prateleiras do mercadão. Só em alguns estabelecimentos especializados da cidade, nos informaram os comerciantes ... Esquisito, não?! A bebida mais popular de nossa gente, não encontrada aonde elas sempre vão. E fomos atrás, então, dos locais onde os produtores salineiros expõem seus valorizados produtos.

Estivemos, primeiramente, numa pequena loja, onde se comercializam a Artista e a Salimel, embotilhadas ali mesmo, nos fundos do local; visitamos, a seguir, uma loja mais sofisticada e bem equipada, onde se encontra a cachaça mais bebida no mercadão de Belo Horizonte, a Seleta; e junto dela, outras duas cachaças gostosas e baratas: a Boazinha e a Saliboa; as duas primeiras de fabricação do pai e a última de responsabilidade do filho, todas elas produzidas em fazendas, na zona rural de Salinas. O terceiro e último local que visitamos foi a APACS, não sem antes vivenciar uma anedota, em corpo e alma. Seguimos orientações dos moradores: vire ali, à direita aqui, terceira à esquerda, e assim vai... até que chegamos à PAX, a sede de uma empresa funerária! *Não, a cachaça não levará a gente a este fim! Não hoje!* – quis anotar Josi. Enfim, com informações corretas, chegamos à procurada APACS – Associação dos Produtores Artesanais de Cachaça de Salinas, constituída por 26 associados, que produzem cerca de 50 marcas do precioso destilado de cana, entre elas: Havana, Anísio Santiago, Canarinha, Indaiazinha, Tabúa, Lua Cheia, Meia Lua. Compramos várias garrafas, entre as quais três Anísio Santiago, uma para cada um de nós e outra para nosso amigo, Valdemar Sguissardi. O que faz as cachaças de Salinas serem uma das mais saborosas entre as milhares existentes em nosso país? As águas montanhosas da cidade, a qualidade de terra fértil, a escolha certa entre os milhares

de tipos de cana-de-açúcar, os segredos artesanais que passam de pais para filhos, a graduação da fermentação, as técnicas de purificação do mosto, os anos de descanso, a qualidade de madeiras dos barris em que adormecem o nobre líquido – bálsamo, carvalho, amburana, jacarandá, ipê, jatobá? Talvez um pouquinho de cada um desses ingredientes. Na verdade, o porta mala do carro já transportava um número considerável do apreciado produto. Um rápido almoço em *self service* bem mineirim, um café docim encontrado em uma das melhores padarias da cidade, um pano de prato e pronto: de volta a Montes Claros.

Não vamos contar nossa viagem de volta apelidada, por nós mesmos, de “milagre do Peugeot”. O combustível estava no fim; por questões várias, desprezamos dois postos à saída da cidade, pois tínhamos certeza de ter visto um posto mais lá na frente. E lá fomos nós, contentes de termos realizado mais um desejo. Sobe morro, desce morro, uma quantidade respeitável de caminhões – a BR 251 liga boa parte do Norte de Minas à BR 116, Rio-Bahia –, e o Peugeot acusou sinal amarelo no combustível: tinha entrado na reserva. O posto que tanto esperávamos devia de estar chegando; vamos lá! E, depois de muita expectativa e estrada, o danado chegou e, para nosso desapontamento, estava desativado. E, agora? 35 quilômetros a próxima cidade, Francisco Sá. Só rezando mesmo! Na pior das hipóteses, tínhamos muitas garrafas de cachaças no porta mala. Aceitaria ele nosso combustível artesanal? E não é que o peugeotzinho chegou até lá e fomos salvos por um Petrobrás? Que sufoco! À noite, participamos de um jantar na casa da Francely: a acolhida foi daquelas bem mineira: calorosa, alegre e benfazeja. Ela preparou um delicioso dourado, certamente pescado no Rio das Velhas, com direito à sobremesa de morango, preparada pela filha, Ana Paula, com a carinhosa presença de seu genro João Paulo, seu filho Luís Paulo e a namorada Helen. Conversamos muito, falamos de nossas viagens, saboreamos a boa comida, regada a cachaça e cerveja, tiramos fotos e mais fotos, rimos à beça: uma bela e saborosa despedida de Montes Claros!

31/07 e 01/08/2008, de Montes Claros a/em Diamantina

Reiniciamos nossa viagem de volta para casa. Nosso objetivo era almoçar em Diamantina, terra da Chica da Silva e de JK. Iríamos seguir caminhos que perfaziam 244 quilômetros, construídos através de mapas por Josi, e aprovados pelos motoristas da UNIMontes. E lá fomos nós, inicialmente, pela BR 135 até pouco depois de Bocaiúva, 52 quilômetros, em estrada povoada pelos avantajados caminhões de carvão, continuamente por nós ultrapassados. Entrávamos agora por uma rodovia curvilínea e em constante ascensão, a BR 451, que nos proporcionava uma visão paradisíaca das montanhas frias, das matas esverdeadas, dos longos vales azulados, dos rios e riachos, dos pequenos povoados. Presenciávamos serras e montes à direita e à esquerda de nosso avançar; e lá distante, outras serras e chapadões nos esperavam a visita. A cidade que se aproximava, banhada pelo Rio Tabatinga, trazia o nome plangente de Olhos d'Água e logo depois, mais águas, as do caudaloso Jequitinhonha, visto lá de cima, ziguezagueando pelas curvas intermitentes e rabiscando os campos e as matas de desenhos inusitados.

Muitas pedras dependuradas nos morros, construindo as mais bizarras esculturas, à beira da estrada. A espichada serra que nos acompanhava o tempo todo, exibindo paredões, picos, vales e escarpas, traz o expressivo nome de Serra do Espinhaço; e lá em baixo, bem à nossa direita, o imenso Parque Nacional das Sempre Vivas, colorindo de diversas tonalidades de verde nosso passeio matinal. Atravessamos, agora, já no pé da serra, a ponte do Rio Jequitinhonha e nos aproximamos de Senador Mourão. Outra rodovia nos acolhia, a BR 397, também cheia de curvas, mas menos acentuadas que as da rodovia anterior, em contato mais com as retorcidas matas do cerrado, que se revezavam em tamanho, beleza e sombreado. Passamos ao lado de outras pequenas cidades, antes de chegar ao destino: São Gonçalo do Rio Preto, Couto de Magalhães de Minas e Mendanha.



Lá em baixo, o Rio Jequitinhonha (Foto de Josianne Cerasoli)

E mais uma vez atravessamos o Rio Jequitinhonha, em uma de suas muitas pontes, nesse seu trajeto incansável e de esgueiro pelo nordeste de Minas, invadindo, sem pedir permissão o sertão baiano, em busca de seu desaguamento no Atlântico. E eis que dos meios dos vales surge a pequena e bela Diamantina, com suas igrejas coloniais, seu casario colorido, suas ruas empedradas, tal qual um presépio incrustado nas rochas vivas das montanhas que a cercam.

Que visão bela e acolhedora da cidade! Ficamos hospedados, nós e nosso carro, na Pousada “Sempre Viva”, aconchegante e bem perto dos acontecimentos centrais, em finais de semana, da cidade. Seu nome de infância, lá pelos anos 1713, foi Arraial do Tijuco, gerado pelos bandeirantes e sertanistas que vasculharam seu território à procura de ouro e pedras preciosas. Depois, bem depois, com a descoberta de diamantes nas suas proximidades, se tornou Vila de Diamantina, 1831, e cidade de Diamantina, em 1835. “Apinhada nos morros – assim anotou Josi em seu caderninho – desafia a gravidade e as pernas”.



Diamantina e as Montanhas que a protegem!

(Foto de Josianne Cerasoli)

De fato, as ruas centrais apresentam a configuração típica das cidades do período colonial, com pavimento irregular, descidas e subidas permanentes, arruamentos marcados por vias estreitas e becos compridos, e intensa disputa com os veículos na busca de espaço e estacionamento. E muita poesia, luz e história em seus bares, praças e sobradinhos. Dizem os diamantinos que o mar de estrelas que se esparramam brilhantes pelo firmamento nas noites límpidas são reflexos dos milhares de diamantes que se escondem em seus rios e montanhas. Além do artesanato de pedras preciosas, lapidadas por artesãos e mestres de ourivesaria, a cidade desenvolveu a confecção dos conhecidos “arraiolos”, tapetes de influência mourisca e renascentista, que enfeitam multicores os sobradinhos do centro comercial. É claro que trouxemos alguns deles para enfeitarem nossos lares. E suas muitas e históricas igrejas – entre elas, a da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, a de Nossa Senhora do Rosário, a de São Francisco – refletem, de um lado, a religiosidade e a devoção dos caçadores de diamantes e de seus agregados no século XIX e, de outro lado, o poderio econômico das ordens clericais e leigas que

empenharam muito dinheiro, poder e rivalidade na construção desses alegres e coloridos templos. Alguns lugares mereceram nossa atenção especial. Visitamos o mercadão dos tropeiros, hoje mercado municipal; a casa do seresteiro JK, com suas memórias e estórias; o palacete da poderosa Chica da Silva, a escrava que dominou o coração do contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira e virou rainha; o azulado Passadiço das Dores, construído no século XVIII, que serviu de residência ao primeiro bispo de Diamantina e abrigou o Colégio Nossa Senhora das Dores e hoje pertence à UFMG.



Passadiço das Dores - séc. XVIII (Foto de Josianne Cerasoli)

Na sexta-feira à noite, acompanhamos a tradicional Seresta dos violeiros e cantadores/as de Diamantina, que se inicia na Praça do Chafariz, bem em frente da magna estátua de JK, percorre ruas da cidade em forma de procissão de curiosos e de cantantes, se detém por um tempo considerável na praça principal da cidade, logo depois da catedral, rodeada de bares e tomada por mesinhas e cadeiras de apreciadores da boa cerveja, que se integram nas

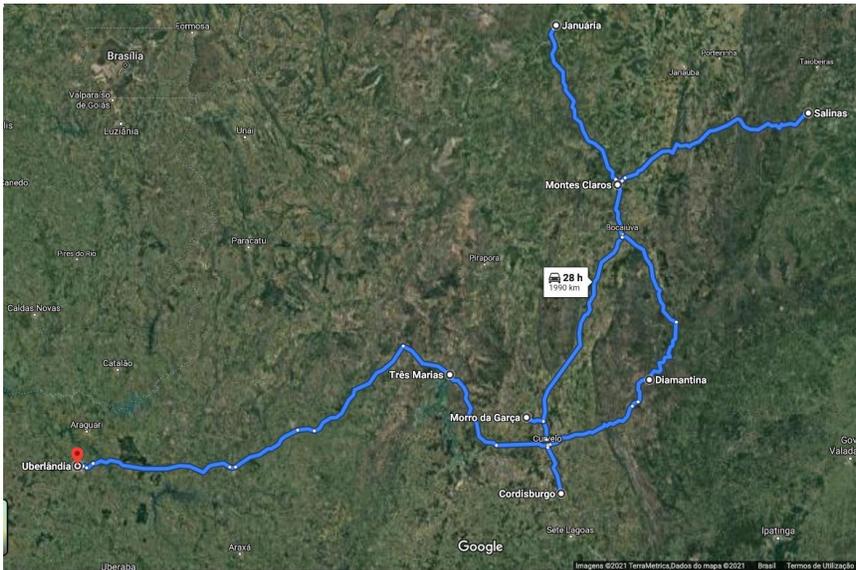
canções e nos aplausos aos seresteiros, e que, depois, se dirige ao Mercado dos Tropeiros, e lá permanece entoando canções nostálgicas e sentimentais até mais tarde.



Seresta dos violeiros de Diamantina (Foto de Josianne Cerasoli)

Agitada a vida noturna de Diamantina. Não sei de onde aparece tanta gente! À noite, voltamos ao restaurante por nós já visitados para tomar e comprar uma curreleira por nós já apreciada: a “dá que eu bebo”. E fomos dormir felizes. Bela cidade essa Diamantina. Precisamos voltar para cá, para curti-la mais (participar da tão decantada Vesperata, uma vez por mês, aos sábados) e conhecer as cachoeiras, as grutas e outras maravilhas da natureza que circundam a cidade.

02/08/2008, de Diamantina a Udi



Esquema dos percursos da volta (*Google Maps*)

Muitas estradas nos esperavam. Viagem longa, pra dia inteiro. Saímos de Diamantina pela BR 259, em direção à BR 040, num total de 170 quilômetros, passando ao lado das cidades Gouveia, Presidente Juscelino, Inimutaba, Curvelo e Felixlândia. Tomamos, a seguir, a BR 040, velha conhecida nossa, e nos dirigimos a Três Marias, mais 90 quilômetros. Deslumbrante a visão da represa, que acompanha um bom pedaço a estrada. Almoçamos à beira do Velho Chico, para mais uma vez acariciá-lo com molhados olhares e nos despedirmos dele.

Além do gostoso surubim e da gelada cerveja, que deram substância e leveza à nossa permanência, uma lembrança roseana nos veio à mente: foi nessa região que o jagunço Riobaldo, adolescente ainda, aos quatorze anos de vida, viu pela primeira vez o menino Reinaldo, o Diadorim do *Grande Sertão*. Encontraram-se eles no porto do de-Janeiro, rio pequeno que vai desaguar devagarim no São Francisco. E Riobaldo, que não sabia nadar, com muito medo, guiado

por outro menino-canoeiro, acompanhou Reinaldo nesse percurso. “O menino (Reinaldo) tinha me dado a mão para descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado. O vacilo da canoa me dava um aumentante receio”. E o menino Reinaldo dizia ao menino Riobaldo: – “Carece de ter coragem”. E Riobaldo respondeu: – “Eu não sei nadar ...”. E Reinaldo retrucou: – “Eu também não sei”. Sereno, sereno.⁴⁸ E esse encontro vai marcar Riobaldo para toda a vida.



Adeus velho Chico! (Foto de Josianne Cerasoli)

A comida estava boa, as lembranças igualmente, mas é preciso medir o mundo, por tantas serras e estradas. Adeus Velho Chico! Vamos te ver outras vezes, temos certeza disso! Retomamos a BR 40 em direção à Luislândia do Oeste, 50 quilômetros adiante, passando ao lado de Canoeiros, cidade banhada pelo Rio Abaeté, tão mencionado nos escritos de Rosa. Entramos pela BR 365, mas

⁴⁸ João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*, p. 81 e 83.

desta vez de costas para Pirapora, Montes Claros, e, por mais 157 quilômetros, fomos cruzando cidades: Veredas, Varjão e Patos de Minas, Guimarães, Patrocínio. Agora já era outra a BR, movimentada e perigosa, a 385. Mais 158 quilômetros e chegaremos a Udi. Neste final de estrada, já começando a escurecer, um fato inusitado nos chamou a atenção: o número intermitente de caminhantes, que, em pequenos grupos, se dirigiam pelas margens da rodovia à Romaria – nome de cidade – para cumprir suas promessas à Nossa Senhora da Abadia. O dia da santa será no dia 15 de agosto. Mas desde antes a cidadezinha cresce em quantidade de gente, de barracas, de devoção. Os romeiros, iluminados por suas lanternas e tochas, formavam um cortejo insistente, à beira da rodovia, em direção ao santuário. Chegavam a caminhar cerca de 80 quilômetros para agradecer, pagar suas promessas. Cansados pelo trajeto de aproximadamente 625 quilômetros, mas felizes e compensados pelas acontecimentos da viagem, chegamos à noite à casa de Josi, em Udi, **Uberlândia**.

Que maravilha a estadia, o mergulho nas veredas, o zanzar pelo sertão dos Geraes! Realizamos intensamente os três desejos inspiradores da excursão: o porta-malas do Peugeot abarrotado de artesanais e curreleiras cachaças quase não tinha espaço para nossos pertences; os três encontros diferenciados e benfazejos com o Velho Chico, que nos engajaram a continuar a buscá-lo, em outras paragens, outras paisagens... mas isso já é outra história; e o coração repleto de Rosas. Nossos preciosos guias, os dois livros e o léxico de Guimarães Rosa, voltaram ainda mais cultivados de invencionices, e também de histórias, de estórias, de memórias, de enredos e desejos. Seria esse, afinal, um sentido-sem-sentido da errância do viajar e do narrar?

E é muita coisa pra contar ... da imensidão do sertão ... dos Geraes. “O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. ... O sertão está em toda parte (GSV, 1970, p. 9)”.

Aumentava a manhã, e eles apressavam os animais. Ele a ela: – ‘É nada?’ E ela a ele: – ‘É tudo. E vamos por aí, com chuva e sol, Meu-

Mocinho, como se deve ...Chapada a chapada, depois você ganha o chapadão e vê largo ...'. Lélío governava os horizontes. ... toda ela sorria. Iam os Gerais – os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando.⁴⁹

Ela e Ele!

Referências

BEZERRA, Marily da Cunha; HEIDEMANN, Dieter, Dossiê Guimarães Rosa. **Revista Estudos Avançados** - Estud. av. v.20 n.58 São Paulo set./dez. 2006.

Carta de Guimarães Rosa aos amigos curvelanos, a nós enviada por Ana Carolina, da Secretaria de Turismo de Curvelo.

LEITE, João Batista Boaventura, **Morro da Garça no Centenário da Paróquia e da Matriz**, 2ª Ed., 1987.

LIMA, Raimundo, **O campo da Garça**: de João Tavares da Rocha a Ursulino Lima (História de Corinto). Belo Horizonte: Cuiatiara, 1998.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; TIBÚRCIO, Larissa Kelly de O. M., A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 30, n. 3, p. 461-468, set./dez. 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022004000300006

PACHECO, Ana Paula Pacheco, **Lugar do mito**: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

REINALDO, Gabriela, **Mito e música em Guimarães Rosa**: uma cantiga de fechar os olhos ... São Paulo: Annablume/FAPESP, 2005.

RÓNAI, Paulo, Os vastos espaços. In G. Rosa, **Primeiras Estórias**. 5ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSA, João Guimarães, **Estas Estórias**, 5ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

⁴⁹ João Guimarães Rosa, "A Estória de Lélío e Lina". *No Urubùquaquí, no Pinhém*, p. 245-6.

ROSA, João Guimarães, **Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

ROSA, João Guimarães, **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães, **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1965.

ROSA, João Guimarães, **Noites do Sertão** (Corpo de Baile). 5ª ed., Rio de Janeiro; José Olímpio, 1976.

ROSA, João Guimarães, **Primeiras Estórias**. 5ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSA, João Guimarães, **Sagarana**. 54ª Impressão, 2001.

ROSA, João Guimarães, **Tutameia** – Terceiras Estórias. 4ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

VIEIRA NETO, Moisés, **Lassance**: o berço histórico de Dr. Carlos Chagas: cinquentenário de Lassance, 2003.

XXII

Gratidão ao CNPq

Fui Pesquisador do CNPq de março de 1985 a fevereiro de 2011, portanto, durante 36 anos. O CNPq acompanhou e apoiou diferentes projetos de intervenção e de pesquisas em meu transcurso acadêmico-profissional.

1). Inicialmente, de março de 1985 até junho de 1986, como bolsista de apoio regional na Universidade Federal do Mato Grosso, em Cuiabá, com a incumbência de, junto com Nicanor Palhares de Sá, criar o Programa de Pós-Graduação em Educação. Na ocasião, desenvolvemos ainda o projeto “Diagnóstico Estadual da Educação do Estado do Mato Grosso” e contamos com a participação de dois bolsistas de Iniciação Científica.

2). A seguir, de agosto de 1986 a julho de 1991, como docente da Universidade Federal de São Carlos e como Bolsista Produtividade do CNPq, no desenvolvimento dos Projetos de Pesquisas “Escola Pública e Democratização do Ensino no Município de São Carlos (1986-1989)” e “Qualidade do Ensino, qualificação-desqualificação e necessidades do aluno trabalhador (1989-1991). Nesses dois últimos projetos de pesquisa tive como parceiro de investigação Valdemar Sguissardi, reconhecido nacionalmente como notável pesquisador educacional, particularmente pelos estudos relacionados ao Ensino Superior, à mercantilização da Educação. O CNPq nos apoiou, nos dois projetos, com 2 bolsas Produtividades (Valdemar Sguissardi e Bruno Pucci), 04 bolsas de Iniciação Científica e 01 Bolsa de Aperfeiçoamento. O doutorando Newton Ramos-de-Oliveira participou dos dois projetos de Pesquisa. Nas investigações científicas desenvolvidas por mim desde 1978, quando iniciei meu curso de Doutorado em Educação, até

agosto de 1991 (portanto durante 13 anos), a teoria principal que orientou minhas atividades acadêmico-científicas foi o materialismo histórico de Antônio Gramsci.

A partir de agosto de 1991 até os dias de hoje a teoria principal que orienta minhas pesquisas é a Teoria Crítica da Sociedade, particularmente as reflexões filosóficas, estéticas e educacionais de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Herbert Marcuse e Christoph Türcke. Foi justamente em agosto de 1991 que, junto com 3 mestrados (Antônio Zuin; Belarmino César Guimarães da Costa, Cláudia Barcellos de Moura Abreu) e o doutorando Newton Ramos-de-Oliveira, criamos na UFSCar o Grupo de Pesquisa Teoria Crítica e Educação, que neste ano de 2021, em agosto, completará 30 anos de existência. Fui líder do referido Grupo de Pesquisa de 1991 até 2015.

3). De agosto de 1991 a fevereiro de 2003, como Bolsista Produtividade do CNPq, desenvolvemos 5 Projetos de Pesquisa que tinham como linha fundamental o eixo “Potencial Pedagógico da Teoria Crítica (I, II, III, IV e V). O objetivo primeiro desses cinco projetos era conhecer mais a fundo as principais categorias da Teoria Crítica da Sociedade, seus teóricos-chave, seus livros e ensaios específicos. À medida que os projetos de pesquisa foram se desenvolvendo, fui me aproximando cada vez mais de Theodor Adorno, de Walter Benjamin e de Max Horkheimer. Em todos os cinco projetos tive uma média de 4 bolsistas de Iniciação à Pesquisa, com apoio do CNPq; nos três primeiros projetos orientava também 04 mestrados e 01 doutorando. No contexto do 3º. Projeto aposentei-me na UFSCar e ingressei como docente e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP (agosto de 1996). A partir daí aumentou o número de orientandos: em 2000, por exemplo, com o Grupo de Pesquisa funcionando na UFSCar e na UNIMEP, orientava 08 mestrados e 06 doutorandos e contava com o apoio de Newton Ramos-de-Oliveira, na ocasião também Bolsista Produtividade do CNPq.

4). A partir de 2001, quando o Grupo de Pesquisa completou 10 anos de atividades e estava constituído por 3 Sedes Institucionais (UFSCar; UNIMEP e UNESP-Araraquara) fizemos uma avaliação das pesquisas e das produções científicas e estabelecemos, a partir daí, novas orientações teóricas e novas temáticas para acompanharem nossas atividades científicas e acadêmicas. A linha de pesquisa que a partir de março de 2003 a fevereiro de 2016 orientou as investigações científicas, a organização de Colóquios e Congressos, as produções científicas, foi “Tecnologia, Cultura e Formação”, sempre tendo como suporte teórico o diálogo com os pensadores frankfurtianos. Nessa perspectiva os eixos teóricos dos 04 seguintes projetos de pesquisa, nesse período, com apoio do CNPq, foram os seguintes:

4.1). “Tecnologia, Cultura e Formação” (2003-2006), em que analisamos a problemática das novas tecnologias e seu impacto na sociedade contemporânea; dialogamos com autores que tinham se dedicado ao estudo dessa questão, tais como Heidegger, Pierre Lewy, Laymert Garcia dos Santos, Gilberto Dupas; e, naturalmente com os teóricos da Escola de Frankfurt, particularmente Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Herbert Marcuse. Uma das questões-chaves desse projeto foi a não-neutralidade dos aparatos tecnológicos e sua presença mediadora nas ações educativas;

4.2). “Novas Tecnologia, Teoria Crítica e Educação Escolar” (2006-2009). Continuamos aprofundando a questão da não-neutralidade dos aparatos tecnológicos e sua presença mediadora nas ações educativas, intensificando o diálogo com os autores frankfurtianos clássicos, com pensadores contemporâneos, particularmente sobre as novas tecnologias e sua presença marcante na educação escolar. Iniciamos também um estudo sobre a questão da arte em tempos das novas tecnologias e sobre a formação cultural em contraposição à semiformação generalizada provocada pelas novas tecnologias;

4.3). “Novas Tecnologias e Teoria Crítica: a Educação a Distância Virtual nos cursos de Pedagogia” (2009-2012). Dedicamo-

nos, neste Projeto, no contexto da ambivalência das novas tecnologias digitais e em diálogo com os pensadores frankfurtianos, a analisar a problemática da EaD nos cursos de formação de docentes que vão atuar no ensino fundamental e básico. Neste projeto privilegiamos: a). a análise das políticas educacionais que sustentam os programas/cursos de EaD em Pedagogia, no Brasil, a partir de 1996; b). A análise do debate nacional sobre a EaD, através do levantamento das problematizações sobre essa modalidade de ensino, privilegiando as questões sobre a EaD em cursos de graduação em Pedagogia; c). Estudo de experiências de EaD Virtual em cursos de Pedagogia;

4.4). “Novas Tecnologias e Teoria Crítica: a Educação a Distância Virtual nos cursos de Pedagogia II” (março 2012 a fevereiro/2016). No último dos quatro Projetos sobre as novas tecnologias estudadas em diálogo crítico com os pensadores frankfurtianos, nos dedicamos a analisar dois cursos de Pedagogia a distância; um vinculado a uma universidade pública, no contexto do projeto da UAB – Universidade Aberta do Brasil; e um outro curso desenvolvido por uma Instituição Superior privada, com fins lucrativos. A hipótese inicial sobre o questionamento da qualidade dos cursos de licenciatura via EaD, que levantamos particularmente no 3º. Projeto sobre as novas tecnologias na educação, persiste até hoje, sobretudo com o aumento dos cursos de licenciatura a distância e de a maioria deles serem ministrados por IES privadas com fins lucrativos.

5). A partir de março de 2016 até fevereiro de 2021, como Pesquisador Sênior do CNPq, desenvolvemos um último projeto de pesquisa na linha da estética, da filosofia e da educação: “A experiência estético-filosófica de interpretação de obras de arte e a dimensão formativa da sensibilidade e da autonomia do cidadão”. Este projeto de pesquisa teve como proposta analisar/interpretar obras de artes nacionais modernas, em diálogo com as reflexões estético-filosóficas de Theodor Adorno, com a intencionalidade primeira de encontrar nelas o seu conteúdo de verdade e, nesse

processo hermenêutico, possibilitar ao intérprete a formação estética de sua consciência, bem como brindá-lo com uma experiência eminentemente educativa. Para realizar o intuito, retomamos, inicialmente, o estudo das obras filosóficas e estéticas de Adorno (1903-1969), para o aprimoramento na compreensão de seus eixos teórico-metodológicos interpretativos de obras de arte modernas; e, a seguir, desenvolvemos exercícios de análise imanente das obras de 03 autores nacionais: contos de Guimarães Rosa (1908-1967), extraídos do livro *Corpo de Baile* (1956); Poemas líricos do livro *Claro Enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987); e quadros explicitamente sociais de Cândido Portinari (1903-1962). Ao final da pesquisa, a partir do estudo das reflexões estéticas de Adorno e do exercício de interpretação de obras de arte nacionais dos referidos autores, construímos um modelo de procedimento teórico-metodológico de como se aproximar de obras de arte de maneira crítica e formativa, na perspectiva de interpretá-las em diálogo com os dias de hoje.

Consultando meu *Currículo Lattes* sobre a produção acadêmico-científica nos 36 anos em que fui bolsista do CNPq, constato as seguintes realizações:

- Desenvolvimento de 10 Projetos de Pesquisa como Bolsista Produtividade e Pesquisador Sênior;
- Produção de 81 artigos científicos e mais 5 no prelo;
- 29 livros publicados e/ou organizados;
- 67 capítulos de livros publicados e mais 3 no prelo;
- 120 Trabalhos Completos/Resumos ampliados/ Resumos, apresentados em Anais de Congressos Científicos;
- Cerca de 170 trabalhos apresentados como conferências, exposições científicas, mesas-redondas;
- Orientador de 50 Dissertações de Mestrado;
- Orientador de 31 teses de doutorado;
- Orientador de 61 projetos de Iniciação Científica;
- Co-organizador de 11 Congressos Nacionais/Internacionais de Teoria Crítica da Sociedade

Constato, ao mesmo tempo, que em todas as atividades acadêmico-científicas acima elencadas tive o apoio financeiro do CNPq. Acrescento ainda o seguinte:

- a) - Aquisição de livros e periódicos científicos com a ajuda da Taxa de Bancada e de Bolsas do CNPq. Calculo que cerca de 600 livros foram adquiridos com a ajuda do CNPq. Minha intenção é encaminhar todos os livros adquiridos com dinheiro público para uma Biblioteca Pública, para a Biblioteca Municipal de Piracicaba. Já deixei a orientação de minha intencionalidade a meus familiares;

- b) - Participação em Eventos Científicos Nacionais e internacionais com ajuda da Taxa de Bancada e de Bolsa Produtividade do CNPq: Vou citar alguns deles:

- b.1). Participação em 25 Reuniões da ANPED, a maioria em Caxambu, MG; mas também em Niterói, Natal, Porto de Galinhas/Pernambuco, Florianópolis;

- b.2). Participação de Anpedinhas em Belo Horizonte, em São João del Rey, em Goiânia, no Rio de Janeiro;

- b.3). Participação de 08 Fóruns de Coordenadores de Programas de Pós-Graduação em Educação, todos eles na cidade do Rio de Janeiro;

- b.4). Participação em eventos científicos organizados por pesquisadores da Universidade Comunitária de Passo Fundo (3 vezes), da Universidade Federal de Santa Maria (1 vez), da PUC-Porto Alegre (1 vez), da Universidade do Oeste de Santa Catarina, Campus Joaçaba (1 vez);

- b.5). Participação de eventos internacionais: LASA/BRASA (em São Francisco, USA; Washington, USA; Londres; Lima, Peru);

- b.6). Estágio de Pesquisa em Frankfurt am Main, durante o mês de julho de 2005, sob a supervisão de Andreas Gruschka, da Universitat J. W. Goethe;

- c). Participação do CNPq na organização de Eventos Científicos vinculados ao Grupo de Pesquisa Teoria Crítica e

Educação: Realizamos cerca de 15 eventos científicos nacionais e internacionais com apoio financeiro do CNPq.

Constato, ainda, que todas as vezes que me dirigi ao CNPq para tirar dúvidas, para solicitar orientações, para me desculpar por atrasos no atendimento aos pareceres *ad hoc*, sempre fui bem atendido e respeitado por seus funcionários, particularmente por *Josenilson Guilherme de Araújo*, da Coordenação do Programa de Pesquisa em Ciências Sociais Aplicadas e Educação - COSAE/CGCHS, a quem tenho muita estima e reconhecimento.

A minha imensa gratidão, pois, ao CNPq nas pessoas de seus dirigentes e funcionários e os meus votos para que essa Instituição de Pesquisa continue apoiando o desenvolvimento das pesquisas científicas e das inovações tecnológicas a serviço de uma nação democrática, solidária e voltada para os mais necessitados.

Piracicaba, 15 de março de 2021

Prof. Dr. Bruno Pucci



De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. Mais outro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro. Depois, um grupo verde-azulado, mais sóbrio de gritos e em fileiras mais justas. -- Uai! Até as maracanãs!

E mais maitacas. E outra vez as maracanãs fanhosas. E não se acabavam mais. Quase sem folga: era uma revoada estrilando bem por cima da gente, e outra brotando ao norte, como pontozinho preto, e outra – grau de verdura – se sumindo no sul. -- Levou o diabo, que eu nunca pensei que tinha tantos!

E agora os periquitos, os periquitinhos de guinchos timpânicos, uma esquadrilha sobrevoando outra... E mesmo, de vez em quando, discutindo, brigando, um casal de papagaios ciumentos. Todos tinham muita pressa: os únicos que interromperam, por momentos, a viagem, foram os alegres tuins, os minúsculos tuins de cabecinhas amarelas, que não levam nada a sério, e que choveram nos pés de mamão e fizeram recreio, aos pares, sem sustar o alarido – rrrl-rrril!rrl-rrril...

Mas o que não se interrompia era o trânsito das gárrulas maitacas. Um bando granizava alto, risonho, para o que ia na frente: -- Me espera!... Me espera!... – E o grito tremia e ficava nos ares, para o outro escalão, que avançava lá atrás. -- Virgem! Estão todas assanhadas, pensando que já tem milho nas roças... Mas, também, como é que podia haver um de-manhã mesmo bonito, sem as maitacas?!...

O sol ia subindo, por cima do vôo verde das aves itinerantes. Do outro lado da cerca, passou uma rapariga. Bonita! Todas as mulheres eram bonitas. Todo anjo do céu devia de ser mulher (*João Guimarães Rosa, A hora e a vez de Augusto Matraga*)



ISBN, 978-65-5869-234-8



9 786558 692348