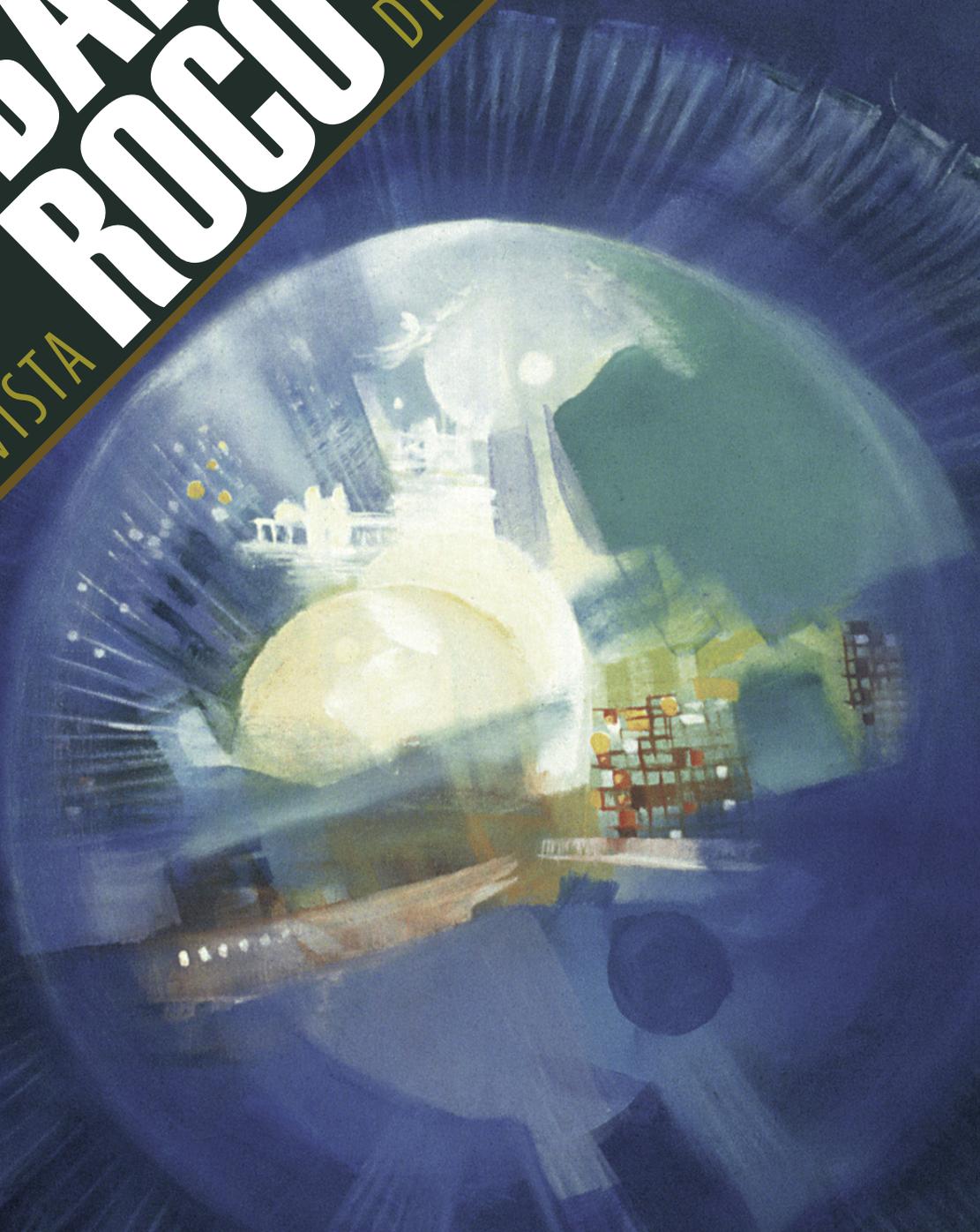


BAR ROCO

REVISTA DIGITAL



Revista de ensaio e pesquisa

4

2024



CS CULTURAL

©2024 *Revista Barroco Digital*

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito da Revista Barroco Digital ou do articulista.

Diretora: CRISTINA ÁVILA

Secretária: ISABEL ÁVILA

Programação gráfica: SÉRGIO LUZ

Jornalista responsável: CARLOS ÁVILA (Reg. Prof. 05585/MG)

Bibliotecária: LÚCIA DE OLIVEIRA

Revisão: CLÁUDIO NUNES (textos das páginas 78 e 134)

Conselho Editorial:

ADRIANO REIS RAMOS

ALICE PALMA

AMILCAR MARTINS FILHO

CAROLINA TOMASI

CARLOS ALBERTO DE ALMEIDA DIAS

CRISTINA ÁVILA

GUILHERME PAOLIELLO

JOSOEL KOVALSKI

MARCOS HILL

RODRIGO DUARTE

Capa: MANDALA - Maria Helena Andrés - acrílica s/tela - 107x97 cm, 1974 - Coleção particular

Foto: Cecília Figueiredo

4ª capa: BOIZINHO - Maria Helena Andrés - escultura em aço 16x28x16cm, 2004 - Coleção da artista

Foto: José Carlos Motta Júnior

Este número reúne textos de colaborações especiais, abordando temas específicos do estilo barroco, como também de inovação e/ou atualização no campo da pesquisa. Conta, ainda, com uma homenagem à artista **Maria Helena Andrés**, entrevistada pela Profa. Dra. Cristina Ávila.

Em respeito aos autores, foram mantidas, sempre que possível, ortografia, pontuação, nomenclatura e peculiaridades de estilo respectivas.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores, estando as normas técnicas de acordo com as referências de seus países.

Revista Barroco digital [recurso eletrônico] / CS Cultural Design Ltda. -

Ano 4, n.4 (dez.2024) - . - Belo Horizonte : CS Cultural Design
Ltda, 2024.

1 Recurso on-line

Anual

Barroco digital.

Revista Barroco digital: revista de ensaio e pesquisa.

Modo de acesso: <https://www.revistabarroco.com.br>

ISSN 2764-1201

1. História da arte - Periódicos. 2. Patrimônio artístico - Periódicos.

I. Título

CDD 709

Contato

contato@revistabarroco.com.br

www.revistabarroco.com.br

SUMÁRIO

PRODIGIOSA LAGOA: LAGOA SANTA	5
<i>Cristina Ávila</i>	
LABIRINTO HATHERLIANO: A TRAMA D'O MESTRE	45
<i>Alice da Palma</i>	
NOTAS SOBRE A POÉTICA SOUSANDRADINA: MITO E VIAGEM N' O GUESA	55
<i>Cesar Augusto López</i>	
TEORIAS EM CONEXÃO: UMA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE O BARROCO E O NEOBARROCO	65
<i>Maria Stella Galvão Santos</i>	
<i>Samuel Anderson de Oliveira Lima</i>	
FACTUALIDADE E FICCIONALIDADE NA POESIA DE AFFONSO ÁVILA: UMA ABORDAGEM SEMIOLINGUÍSTICA	81
<i>Elisson Ferreira Morato</i>	
SEVERO SARDUY: TEÓRICO DO NEOBARROCO	93
<i>Josoel Kovalski</i>	
A "ALEGOGÍRIA" DE SEBASTIÃO NUNES	109
<i>Isabel Ávila</i>	
FURO	115
<i>Myriam Ávila</i>	
MEMÓRIAS DE UMA IDOSA (DES)CONHECIDA: ESTAÇÕES DE LUIZA, ENTRE ROSAS E ESPINHOS	121
<i>Sthefani Bianck Teixeira Ortiz</i>	
<i>Mônica de Ávila Todaro</i>	

EDUCAÇÃO PATRIMONIAL	139
<i>Carlos Henrique Rangel</i>	
MARIA HELENA ANDRÉS - LUMINOSIDADE CENTENÁRIA	145
<i>Cristina Ávila</i>	
A GÊNESE E A QUASE MORTE DE UM LIVRO	155
<i>Lucio Autran</i>	
A MORTE, O DINHEIRO	161
<i>Demétrio Panarotto</i>	
REGISTRO	
CRISTINA 1300 - AFONSO ÁVILA - HOMEM AO TERMO	171
<i>Eduardo de Jesus</i>	
CRISTINA 1300 - AFONSO ÁVILA - HOMEM AO TERMO	177
<i>Wagner Corrêa de Araújo</i>	
ILHÉUS 500 ANOS	179
<i>Teia de autores</i>	
III ENCONTRO COM A LITERATURA PORTUGUESA: CAMÕES 500 ANOS	181
<i>Annabela Rita, Ilca Vieira de Oliveira e Marcio Jean Fialho de Sousa</i>	
TARSILA E LYGIA : VISÃO DRAMATÚRGICA DO OFÍCIO VISIONÁRIO DE DUAS ARTISTAS BRASILEIRAS	185
<i>Wagner Corrêa de Araújo</i>	
RESENHA	
SOLILÓQUIO COM FARPAS	191
<i>Cristina Ávila</i>	
INTERAÇÕES E RUPTURAS	195
<i>Gustavo Silveira Ribeiro</i>	

PRODIGIOSA LAGOA: LAGOA SANTA

Cristina Ávila¹

Para Affonso Ávila (in memorian) pelas conversas cotidianas sobre os mistérios e simbolismos de Minas Gerais

Água: prática, misticismo simbolismo

“A água é a sede que ensina.”

Emily Dinckson

É fato muito conhecido que a água tem várias representações, desde um conceito amplamente difundido, através da química, até seus diversos usos, do misticismo à medicina. É exatamente isso o que encontramos no documento *A prodigiosa lagoa* (para o caso deste texto e para evitar repetições, usamos o opúsculo da Biblioteca Luso-Brasileira da História de Medicina *Prodigiosa lagoa, descoberta nas congonghas das Minas do Sabará, que tem curado a várias pessoas dos achaques, que nesta relação se expõem*, de João Cardoso de Miranda, e organizado por Augusto da Silva Carvalho e que se encontra no acervo do Instituto Cultural Amílcar Martins - ICAM). Apesar de sabermos da existência de várias cópias manuscritas e da presença desse mesmo livreto em 30 exemplares impressos em papel de linho, numerados e rubricados.

Esse documento já foi analisado e descrito por diversos autores como parte da história da medicina no Brasil e no mundo. Nossa intenção é entendê-lo no contexto do imaginário mineiro e suas correlações históricas nas Minas Gerais do século XVIII e as diversidades do uso do elemento água seja profilático, religioso, até a compreensão da hidroterapia.

Segundo os dicionários da língua portuguesa, em especial o de Aurélio Buarque de Holanda: “A hidroterapia origina-se das palavras gregas *hidro* (*hidor, hidratos*) e *therapéia* (tratamento)”². Assim teremos: o significado da água (do hebraico = *mayim*; do grego *hydor*; do latim = água).

1 Diretora da Revista Barroco. Escritora, Historiadora da Arte e da Cultura, Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG, Mestre em Artes pela ECA/USP.

2 BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

Aprendemos na escola que a água é uma substância formada pela combinação de duas moléculas de hidrogênio e uma de oxigênio. É, portanto, formada por dois gases. Ela pode se apresentar no estado sólido, líquido e gasoso. O estado líquido, porém, é o mais abundante no mundo. A água é tão essencial à vida que, caso desaparecesse do planeta Terra, nenhum ser vivo poderia manter-se existindo.

A água era considerada um dos quatro elementos fundamentais no mundo antigo, dos quais tudo o que existe teria dela alguma procedência. A importância da água pode ser verificada nas ideias do filósofo Tales de Mileto, que dizia que “tudo é água” e “tudo começa na água”³ Tales inaugurou a tendência filosófica que buscava entender a chamada *physis*, um conceito que significa natureza, mas que depois foi traduzido como “física”, por ser o conhecimento que buscava explicar a origem das coisas do mundo.

O simbolismo da água é bem vasto, assim como o simbolismo de todos os outros elementos. Nos escritos bíblicos foi associada ao começo do mundo. Em Gênesis, “o espírito de Deus pairava por sobre as águas” (Gên. 1:2). Foram consideradas as águas primordiais, de onde tudo surgiu. Ela também foi associada ao caos primordial, o meio líquido que originou todas as coisas. Esse simbolismo das águas primordiais ou do “oceano das origens” é praticamente universal, sendo encontrado em dezenas de culturas arcaicas.

As tradições religiosas também usaram o ciclo sazonal da água, a seca, a inundação, a chuva e o arco-íris para simbolizar a experiência humana de mudar da separação de Deus para a redenção. Na antiga Torá hebraica e na Bíblia cristã, Deus enviou uma grande inundação na época de Noé porque “a terra estava cheia de violência” (Gên. 6:11). Deus recompensou a lealdade de Noé com terra seca e uma aliança “entre você e eu e todas as criaturas vivas”. O arco-íris foi dado como um sinal desta aliança (Gên. 9:12-13). Mais tarde, os antigos hebreus novamente usam o ciclo da água para simbolizar sua experiência de passar da separação para a redenção. As primeiras palavras do profeta Elias anunciam uma seca pelos pecados de Israel (1 Reis 17:1). Quando o povo de Israel cessa sua idolatria, Deus os abençoa com “uma grande chuva” (1 Reis 18:41-45).

3 DUROZOL, Gérard; ROUSSEL, André. *Dicionário de filosofia*. Campinas: Papiros, 1993. p. 459, 460.

PRODIGIOSA
LAGOA
DESCUBERTA NAS CONGONHAS
das Minas do Sabará, que tem curado
a varias pessoas dos achaques, que
nesta Relação se expõem.

LISBOA,
Na Officina de Miguel Manescal da Costa,
Impressor do Santo Officio.

ANNO M DCC. XLIX.
Com todas as licenças necessarias.

Será Moisés o personagem Bíblico que irá se aventurar em diversos momentos que se relacionam à água. Podemos ver: a divisão do Mar Vermelho, a entrega dos Dez Mandamentos, o maná no deserto. O próprio nome de Moisés tem em si uma simbologia que se relaciona à água. Em síntese, podemos verificar essa analogia carregada de simbologia: no Egito, depois de salvar um menino judeu da morte, a filha do Faraó “chamou-lhe Moisés, e disse: ‘Porque das águas o tenho tirado’” (Êx. 2:10). Quando lemos esse versículo, faz mais sentido o original em hebraico, em que “lhe deu o nome de Moshe, dizendo: ‘Porque eu o tirei das águas’ (Meshitehu)”. Somente em hebraico é possível escutar essa semelhança sonora entre “Moshe” e “meshi” (tirei) e verdadeiramente entender o significado desse nome.⁴

Um ritual religioso com água que reúne todos os elementos da vida, ou seja, purificação, proteção, cura, separação e redenção, é o sacramento católico romano do batismo. A palavra sacramento vem da palavra latina *sacramentum*, que significa “um sinal do sagrado”, a partir de uma concepção militar⁵.

No sacramento do batismo, os cristãos têm água derramada sobre eles ou mergulham na água para serem purificados do pecado e admitidos na comunidade cristã. O **batismo** marca o início do ministério público de Jesus. Esse evento é narrado nos três evangelhos sinóticos (Mateus, Lucas e Marcos), enquanto em João (1:29-33), que não é uma narrativa direta, João Batista testemunha o episódio. O batismo é um dos seis eventos mais importantes da narrativa evangélica sobre a vida de Jesus, sendo os outros: a encarnação do verbo e nascimento, a transfiguração, a crucificação, a ressurreição e a ascensão.

João Batista pregava o “batismo pela água” não como perdão ou contrição, mas para a remissão dos pecados (Lucas 3:3) e se declarava um precursor d’Aquele que iria batizar “com o Espírito Santo e com o fogo” (Lucas 3:16). Ao fazê-lo, ele estava preparando o caminho para o “Senhor”. Jesus veio até o Rio Jordão, onde ele foi batizado por João num lugar que é tradicionalmente conhecido como Qasral-Yahud (“Castelo dos Judeus”). Esse evento termina com o céu se abrindo, a descida do Espírito Santo na forma de uma pomba e uma voz divina anunciando: “Tu és o meu Filho dileto, em ti me agrado”. A voz combina frases-chave do Antigo Testamento: “Meu Filho” (o rei da linhagem de David adotado como Filho de Deus em Salmos 2:1 e Salmos 10:1), “dileto” (ou “bem-amado”, como Isaque em Gênesis 22) e “em ti me agrado” (o servo de Deus em Isaías 42:1).

A maior parte das instituições cristãs veem o batismo de Jesus como um evento importante e a base para o rito do batismo (veja também Atos 19:1-7). A controvérsia entre as versões religiosas cristãs reside principalmente na relação do ato com a heresia do cristianismo primitivo conhecida como adocionismo, que pregava que Jesus só ali se tornou o Filho de Deus.

4 PEREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 1971. p. 306, 307.

5 *Sacramentum* era um dos rituais dentro da religião romana antiga que se seguiam após o início das hostilidades militares contra os inimigos. Através dele, os cidadãos da Roma Antiga adquiriam legitimidade religiosa para se transformar em soldados.

No cristianismo oriental, o batismo de Jesus é comemorado no dia 6 de janeiro, a Festa da Epifania. Na Igreja Católica, na Comunhão Anglicana e em outras denominações ocidentais, ela é relembada num dia da semana seguinte, a Festa do Batismo do Senhor.

No ritual católico romano, a comunidade cristã, no batismo, usa o dom da água, transformada em rico símbolo da graça que recebemos nesse sacramento. No alvorecer da criação, o Espírito (Deus) soprou sobre as águas, fazendo-as a fonte de toda a santidade. As águas do grande dilúvio tornaram-se um sinal das águas do batismo, que pôs fim ao pecado e criou um novo começo para o bem. Aqui, novamente a água é um meio de comunicar a sacralidade da vida e situar o inevitável ciclo daquela vida dentro do mito histórico de separação e redenção.

Em diversas das mais antigas religiões, a água é também usada como símbolo de limpeza espiritual.

Para os hindus, a água está imbuída de poderes de purificação espiritual, sendo a limpeza matinal com água uma obrigação diária. Todos os templos se situam perto de uma fonte de água, e os crentes têm de se banhar antes de entrarem no templo. Por outro lado, muitos lugares de peregrinação encontram-se nas margens de um rio, sendo que locais de confluência de dois ou até três rios são considerados particularmente sagrados.

São sete os rios sagrados segundo o hinduísmo: o Ganges, o Godavari, o Kaveri, o Narmada, o Saravasti, o Sindhu e o Yamuna. De acordo com essa religião, os que se banham no Ganges ou deixam parte de si (cabelo, ossos dos defuntos, cinzas) na margem esquerda desse rio atingirão o Svarga, o paraíso de Indra, o deus das tempestades.

Para os muçulmanos, a água serve, mais que tudo, para a purificação. Existem três tipos de abluções ou lavagens: a primeira e a mais importante envolve a lavagem integral do corpo – é obrigatória depois das relações sexuais e recomendada antes das orações às sextas-feiras e antes de tocar o Corão. A segunda ocorre antes de cada uma das cinco orações diárias, tendo os crentes de banhar a cabeça, lavar as mãos, os antebraços e os pés. Todas as mesquitas possuem uma fonte de água para essa ablução. Por fim, o último tipo de ablução diz respeito às situações em que a água escasseia – nesse caso os muçulmanos usam areia para a lavagem.

Os budistas usam frequentemente o exemplo da água. A água muda sua forma de acordo com o recipiente no qual é colocada, mas nunca muda sua essência ou sua natureza. Nessa fé, a água é muito humilde. Ela sempre procura o nível mais baixo. Nunca tenta chegar ao topo para se exibir; sempre vai para o fundo. O nível mais baixo é o lugar mais seguro, natural e pacífico. A água é suave e submissa; no entanto, tem um imenso poder dinâmico que pode girar grandes rodas d'água e derrubar diques e paredões de concreto. A água devasta a aldeia como um dilúvio; corrói o granito à beira-mar; pingando de uma calha, pode fazer um buraco na pedra. Ainda assim, ela é suave e dócil.

O arquétipo água: fonte de vida e de expressão

*“Água que passa e canta, é água que faz dormir...
Sonhar é coisa que encanta, pensar é já não sentir...”*

Fernado Pessoa

O grande estudioso da psicologia humana e de seus arquétipos, Carl Jung, vai explicar a água não apenas como fonte de limpeza ou purificação. Segundo consta de seus vários biógrafos, ele próprio era apreciador desse elemento como fonte de inspiração e de deleite pessoal. Para o psicanalista, ela envolve um aspecto oculto da vida. A água e a vida se confundem. A água que circula pelo mundo é fonte de vida e de expressão. Entre tantos significados, ela pode simbolizar a origem da vida, a fecundidade, a fertilidade, a transformação, a purificação, a força e a limpeza. Ela envolve um misticismo que permeia quase todas as crenças.

Em seus livros, o arquétipo água é elemento presente, especialmente em tipos psicológicos e alquimia.

Da mesma forma, o arquétipo água aparece no livro *Memórias, sonhos e reflexões*, e nele Jung descreve o mar como uma grandeza e uma simplicidade cósmica que impõem silêncio: “O mar é como música; traz em si e faz aflorar todos os sonhos da alma”⁶.

Para melhor compreensão, os arquétipos se encontram no inconsciente coletivo e são potencialidades psíquicas herdadas que se manifestam por meio de imagens, representam as memórias ancestrais vivenciadas e registradas ao longo da evolução humana.

O corpo humano é composto em torno de 70% de água, que é fundamental para a realização de diferentes funções. A proteção é uma delas: na composição da lágrima, ela protege os olhos e simbolicamente limpa a visão, permitindo enxergar o que não se via antes; no líquido amniótico, protege o feto no útero da mãe, ambos gerando luz e vida.

Os rios, as geleiras, os lagos e as águas subterrâneas são importantes para os seres vivos, principalmente por fornecerem água doce, mas a maior parte da água do nosso planeta é salgada.

Na alquimia, a água é símbolo transformador de energia que cura, em contínuo processo de dissolver e coagular, que é ciclo evolutivo da ampliação da consciência, promovendo morte e renascimento. A *solutio* é a operação que pertence à água, que transforma um sólido em líquido, e esse sólido é absorvido e solvido para ocorrerem transformações.⁷ Podemos mudar através da água os aspectos psíquicos que estão estagnados e os padrões que precisam ser transformados para uma maior consciência vital. Envolve o choro, os alagamentos e a lavagem das emoções. A *coagulatio*, por sua vez, simboliza a concretização de algo novo, promovendo a transformação. Na literatura universal assim como na poética brasileira, encontramos uma enorme fonte lírica

6 JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975. p. 316.

7 STRIEDER, C. M. O arquétipo água: fonte de vida e de expressão. 7 nov. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3wUJVQE>. Acesso em: 22 jun. 2021.

e onírica da água, e podemos citar aqui autores, como Fernando Pessoa, Camões, Guimarães Rosa, Aufran Dourado, Euclides da Cunha, João Cabral de Mello Neto e tantos outros que enaltecem a água⁸.

Mircea Eliade descreve o mito como um sistema dinâmico de símbolos e arquétipos: “O mito conta uma história sagrada; que relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio (...) Mito é a palavra, a imagem, o gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem”⁹. Dessa forma, inferimos que, desde a teoria pitagórica, ainda na perspectiva de Eliade, há o eterno retorno segundo o qual as coisas voltam exatamente ou semelhantes ao que foram, após um período de vários ou milhares de anos. Há, portanto, uma periodicidade do estado do mundo e de seus mitos – algo cíclico – que nos remete à origem do sagrado.

Na origem da teologia cristã de fundamentação católica, a imagem passa a ter uma função quase espiritual, ou seja, a de transformar as coisas históricas relacionadas à vida de santos, à Bíblia e aos ritos em uma locução transcendental que só a figura de linguagem poderia conceber. O desenvolvimento histórico da cristandade, por meio de alusões simbólicas, define-se a partir das origens do cristianismo e das perseguições históricas, que fizeram com que a linguagem cristã fosse velada e revelada.

Já nos mitos da antiguidade a água, geralmente, está associada ao nascimento ou ao renascimento. Assim, temos Poseidon, considerado o Deus das Águas para os gregos e conhecido pelos romanos como Netuno. Era representado como um homem de barba, portando um tridente, o qual era usado para bater o mar e para separar pedaços de rocha. Ele usava a água e os terremotos para exercer vingança, mas também podia apresentar um caráter cooperativo. Os mitos surgiram entre os povos do passado, na tentativa de explicar fenômenos como o início e o fim do mundo, a sucessão das estações, forças da natureza, controladas por deuses que dispunham de poderes para governar essas questões, bem como as atitudes humanas, a vida e a morte. Ao contrário do que ocorria entre os monoteístas judeus, as deidades pagãs possuíam características comuns às dos mortais: eram vingativas, violentas, dominadoras, libidinosas, entre outros atributos. O homem grego criou os deuses à sua imagem e semelhança. Como referência para as atitudes humanas, surgiram os heróis e seus mitos, cujo papel era o de fornecer um modelo moral para o cidadão e agregar a polis. Hércules e Ulisses estão entre esses heróis, cujo percurso rumo à heroicidade envolve a obtenção de saberes de ordem social e emocional, de forma a constituírem padrões de virtudes.

As divindades afro-brasileiras relacionadas à água apresentam duas características femininas fundamentais: a sensualidade e a maternidade. As rainhas do mar, ao mesmo tempo que são belas, também são ameaçadoras, pois são associadas aos perigos das correntezas dos mares e dos rios.

Iemanjá, Iara e Oxum ou Òsun. Oxum tem toda a sua história ligada às águas. Para os yorubás, Oxum é a responsável pelo “líquido amniótico” (água que envolve o bebê no ventre materno) e dona do rio Òsun em Òsogbo, na Nigéria.

8 DIVINDADES do mar e das águas. In: COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. p. 101-122.

9 ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. [S. l.]: Perspectiva, [1986].

Na mitologia amazônica, Iara se afogou no encontro entre os rios Negro e Solimões e é considerada a criadora da pororoca, no encontro do rio com o oceano. Afrodite, a deusa do amor e da sexualidade, teve forte relação com o mar, reconhecida por marinheiros que lhe pediam proteção em novas viagens pelas ondas.

Não diferente dos demais orixás femininos, Oyá ou Yánsàn, divindade dos ventos e tempestades, também está ligada às águas, pois, na Nigéria, Oyá é dona do rio Niger, também chamado pelos yorubás de Odò Oyá ou “Rio de Oyá”.

Iemanjá, a mãe de muitos orixás, e considerada a Rainha das Águas, é o orixá que em terras yorubás é a patrona de dois rios: Yemojá e Ògun – não devemos confundir com o orixá Ògún, Deus do Ferro. Daí Yemojá estar associada à expressão Odò Ìyá (Mãe dos Rios). Aqui no Brasil o culto à Iemanjá está relacionado ao mar.

Tanto do ponto de vista religioso cristão como em diversas crenças, a água é um elemento associado ao psiquismo humano, ao útero, ao nascimento. Colocando água sobre terra ocorre a fecundação. Parecem-nos óbvias algumas semelhanças entre o mundo moderno e as descobertas feitas de terras paradisíacas, como ressonâncias elementares de magia, cura, medicina que foram encontradas no mundo colonial mineiro.

A água como cura e regeneração e as heresias barrocas

*“A virtude verdadeira é como a água
Em silêncio se adapta, ao nível inferior
Que os homens desprezam
Ocupa os lugares mais baixos que os homens detestam.
Acomoda-se onde ninguém quer permanecer.
Serve a todos e a tudo, não exige nada.”*

Lao Tsé¹⁰

O simbolismo da água encontra mais um significado que é praticamente universal: a água como um meio de regeneração. Os rios trazem referências culturais muito importantes sobre a humanidade que expressam modos de ser e viver.

Eles fazem parte da biografia de muitas pessoas, compondo memórias e perspectivas culturais e identidade. Não é de se estranhar que as povoações humanas, desde os mais remotos tempos, agrupam-se em torno de rios. O caso mais conhecido é o do Rio Nilo.

10 Lao Tse é um dos principais filósofos do taoísmo que sintetizou os saberes em ensinamentos para a vida, não apenas como uma religião. Para os taoistas, a vida corre como um rio, princípio da serenidade das águas doces que se conformam em locais simples e parados, como lagos e lagoas. Não se trata de uma religião (ainda que possa ser tida como um teísmo, através de sincretismos e ritos) propriamente dita, mas de forma de existência contemplativa e calma.

Ele corta metade do **continente africano**, sendo o maior rio em extensão do mundo¹¹. O **Egito antigo** se situava numa região árida e quente, próximo ao Deserto do Saara, e que não oferecia condições favoráveis para a prosperidade humana. A presença do Rio Nilo possibilitou isso e ainda se tornou uma das regiões mais ricas do mundo até os dias de hoje. Não é à toa que o grego Heródoto, considerado o pai da história, criou a frase que melhor sintetiza a importância desse rio: “O Egito é uma dádiva do Nilo”.

Do ponto de vista da cura, regeneração, saúde e lazer, desde as termas romanas até o Renascimento (e ao longo dos dois séculos subsequentes), o uso desse recurso natural para o tratamento de doenças adquiriu algum reconhecimento por parte dos médicos europeus. *Quando os romanos conquistaram a Europa, trouxeram com eles os conhecimentos dos efeitos positivos das águas termais e procuraram-nas por todo o lado. Cidades com fontes quentes tornaram-se destinos populares. Os designados Dia Spa foram construídos nessas fontes quentes.*

O termo *spa* teve origem em uma cidade da Bélgica de mesmo nome. As hospedagens ofereciam, além de cama e alimento para os viajantes, serviços de tratamento de saúde e controle alimentar¹². Outra explicação é que *spa* advém de palavra em latim, e é um acrônimo de *salus por aquae*, significando “saúde da água”.

No início da história dos balneários, o principal uso dos banhos curativos era de fato tratar as feridas dos combatentes durante o reinado de César Augusto, de 27 a.C. a 14 d.C. Já em 70 d.C. os romanos construíram um *spa* ao redor de fontes termais, o primeiro de seu tipo na Grã-Bretanha. Por volta do ano de 1300, nascentes naturais começaram a ser chamadas de *spas*. Em 1326, o termo já era utilizado para se referir a qualquer balneário¹³.

A queda do Império Romano foi um dos dois principais fatores para o desaparecimento das termas. O segundo fator principal foi o aparecimento do cristianismo, que não permitia o nudismo nem a promiscuidade.

Contudo, o conceito já havia se espalhado pelo mundo. Ainda hoje é possível visitarem-se ruínas de antigos banhos romanos, em países tão diferentes, como Holanda, Reino Unido, Portugal, Roménia, Bulgária, França, Espanha, Hungria, Itália, Turquia, Alemanha, Líbia e Argélia, entre outros.

Na Idade Média, a sociedade voltou-se novamente para as propriedades terapêuticas da água. Alvo de um estudo amplo, comprovaram-se, por exemplo, os benefícios das águas sulfúricas no tratamento de doenças de pele ou as vantagens da água rica em sais de bromo e iodo para o tratamento da infertilidade feminina.

Durante o Renascimento, a divulgação da utilização terapêutica da água foi intensa e o recurso à hidroterapia cresceu exponencialmente. Segundo consta, no ano de 1522, apareceu o primeiro

11 AGUIAR, L. A economia no Antigo Egito. O Nilo e a economia no Antigo Egito. [s. d.]. Disponível em: <https://bit.ly/3qmewEe>. Acesso em: 22 jun. 2021.

12 Hoje essa espécie de lazer saudável se espalhou por todo o mundo.

13 BRAGA, C. Uma viagem pela história dos *spas*. 11 jul. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3gS93AI>. Acesso em: 31 maio 2021.

livro científico a abordar as capacidades curativas da água, porém não conseguimos em nossa pesquisa nenhuma referência indicativa deste livro, nem mesmo em histórias da medicina a que tivemos acesso. No entanto, estudos sobre hidroterapia mantiveram-se durante os séculos XVIII e XIX, com análises científicas e médicas a diversas terapias.

A literatura universal consagrou a cidade de Bath, na Inglaterra, como local de descanso e lazer elitista, pois ali se encontra um dos mais antigos *spas* romanos, modernizando o uso e os costumes dos balneários, como exemplo podemos citar o livro *Orgulho e preconceito*, da famosa escritora inglesa Jane Austen¹⁴, em que, no período de férias de verão, a personagem Lídia, caçula da família é convidada para passar uma temporada em Bath, causando grande reboiço entre as irmãs, que veem nessa forma de turismo uma oportunidade ímpar de se encontrar um bom partido em meio a um divertido passeio.

Desde então, Bath ganha a conotação de cidade turística por excelência, sendo as termas romanas lá localizadas, e o Museu Jane Austin, um dos mais visitados do mundo, inspiração para outros romances, como *Lagoa Santa: vidas e ossadas*, de Henrik Stangerup, um dos escritores mais lidos da Dinamarca, que traça um instigante painel da vida de P. W. Lund, considerado o pai da paleontologia brasileira, descobridor dos fósseis de Lagoa Santa, romanceando, a partir de correspondências com seus pares, a vida, a paisagem e os achados do eminente naturalista¹⁵.

Mesmo com todos avanços da medicina hídrica, há ainda muita confusão entre as velhas práticas ligadas às chamadas bruxarias curativas e ao que consiste na arte da medicina. Ao povo que mal sabia ler e escrever, as doenças e as pestes significavam toda sorte de pensamentos relacionados à culpa, à providência divina e às astúcias do anjo decaído.

Ao longo dos séculos XVI, XVII e mesmo do XVIII, na hora da dificuldade o medo prevalecia e toda espécie de arranjo sugestivo de cura era acessado. E, por fim, “o que não tem remédio, remediado estava”. Os apelos a curandeiras através de chás, garrafadas, expedientes mágicos com as mãos conviveram com as benzedeadas, rezadeiras, expiações de pecados, promessas, truques e heresias. A Igreja usava de seus poderes divinos para expulsar demônios em grande escala, especialmente com a prática dos exorcismos, dos pagamentos de orações em favor de almas, de missas pagas e de toda espécie de amuletos que configuravam proteção.

Nos primeiros séculos da Igreja, a contestação e a defesa da fé católica ficaram a cargo de alguns nomes da época, como Santo Agostinho de Hipona e Irineu de Lião, que, por meio da pregação

14 AUSTEN, J. *Orgulho e preconceito*. Tradução de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. Jane morou, por um tempo, em Bath, cidade que fez parte de sua vida, inclusive influenciando em seus livros as críticas à vida burquesa dos ingleses no século XIX. A cidade é conhecida como Patrimônio Mundial da Humanidade.

15 Encontramos o livro de Henrik Stangerup na biblioteca do ICAM. STANGERUP, Henrik. *Lagoa Santa: vida e ossadas*. Tradução de Per Johns. Rio de Janeiro: [s. n.], 1983. Esta citação, ainda que possa parecer de menor valor para os acadêmicos positivistas da história, revela as interfaces da história com a literatura, nos estudos culturais relacionados à literatura comparada, proporcionando o interesse do lugar (Lagoa Santa é das fontes histórias narradas em correspondências) que se alarga para leitores e historiadores da cultura, como notável fato universal os romances históricos. Foi para mim agradável e divertida leitura para a compreensão do valor do Balneário de Lagoa Santa para os estudos das mentalidades.

e de seus escritos, procuraram combater os movimentos heréticos. A partir dessas primeiras heresias, a Igreja reuniu-se em concílios e determinou a doutrina eclesiástica do catolicismo.

As **heresias medievais** sofreram forte perseguição da Igreja, principalmente por meio da violência, quando os meios pacíficos falhavam. A Igreja Católica, segundo o *Manual dos inquisidores*, escrito por um teólogo catalão do século XIV, definiu heresia como toda proposição que se oponha:

- a tudo o que esteja expressamente contido nas Escrituras;
- a tudo o que decorra necessariamente do sentido das Escrituras;
- ao conteúdo das palavras de Cristo, transmitidas aos apóstolos, que, por sua vez, transmitiram-nas à Igreja;
- a tudo o que tenha sido objeto de uma definição em algum dos Concílios ecumênicos;
- a tudo o que a Igreja tenha proposto à fé dos fiéis;
- a tudo o que tenha sido proclamado, por unanimidade, pelos Padres da Igreja, no que diz respeito à reputação da heresia.

Assim, fica evidente que qualquer doutrina que questionava o poder da Igreja sediada em Roma ou que não estava de acordo com a doutrina estabelecida era condenada como heresia e poderia sofrer perseguições¹⁶.

Foi o Papa Gregório IX que organizou o Tribunal da Santa Inquisição, em 1229. A Igreja estendeu essa tarefa de combate às heresias ao braço secular (que não está sujeito a uma ordem religiosa), permitindo e justificando o uso da violência contra os hereges.

As práticas sexuais tidas como anormais entraram sistematicamente no rol das perseguições heréticas, indo essas do concubinato até o sodomismo, práticas homossexuais e as chamadas de bestiais.

As “Confissões da Inquisição”, documentos formados por livros de denúncias, confissões propriamente ditas e ratificações, trazem uma descrição minuciosa do comportamento sexual no Brasil no período de 1591 a 1769, nas capitanias da Bahia, de Pernambuco, do Maranhão e do Grão-Pará. A primeira Visita Inquisitorial, em 1591, tinha o objetivo de localizar os judeus convertidos, ou “cristãos novos”, que ainda praticavam os ritos judaicos às escondidas.

Porém, na Colônia, constataram os inquisidores, que os próprios sacerdotes praticavam muitas das faceas sexuais condenadas pela Igreja Católica, tais como a sodomia, a bigamia, o adultério, o concubinato e a bestialidade.

16 EYMERICH, Nicolau. *Manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; Brasília: Fundação Universidade de Brasília, 1993. p. 33-34. FALBEL, Nachman. *Heresias medievais*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 14.

O concubinato entre padres e índias era comum. Também era conhecida a figura do “freirático”, cavalheiro que se dedicava a seduzir freiras – empreitada que envolvia um verdadeiro ritual, com envio de presentes à religiosa em questão e doações em dinheiro ao convento em que ela vivia.

É preciso lembrar que o celibato ainda era algo recente na Igreja Católica, e, portanto, bastante desrespeitado em todo o mundo, mas nada como ocorria no Brasil. A norma havia sido finalmente estabelecida durante o Concílio de Trento, em 1563, depois de séculos de discussões sobre o tema. Além disso, era frequente as mulheres irem para os conventos por questões familiares, não por escolha ou vocação, o que as tornava mais vulneráveis à sedução¹⁷.

O medo era a estratégia utilizada pela Inquisição para extrair confissões e denúncias sobre a vida privada do cidadão. Ao chegar a determinada localidade, os chamados visitantes pastorais afixavam nas portas das casas um documento denominado monitório – uma lista dos crimes, como heresias, blasfêmias, sacrilégios, não restrita aos delitos sexuais estipulados pelo Santo Ofício – e convocava a população a confessar-se, sob pena de excomunhão, caso as transgressões cometidas viessem a público posteriormente.

Era dado um prazo de trinta dias para que os fiéis confessassem seus crimes – período conhecido como “Tempo da Graça” –, depois do qual iniciava-se a fase das delações.

O mais conhecido volume das chamadas visitas pastorais em Minas Gerais foi publicado na coleção Mineriana da Fundação João Pinheiro e refere-se à transcrição da viagem narrada por Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825), documento vastíssimo que demonstra desde as precariedades materiais das freguesias e igrejas de Minas Gerais até um breve relato sobre os usos e costumes dos párocos sitiados nas Gerais, com gráficos e explicações detalhadas de números, bens materiais, bens móveis e aparelhamento dos monumentos religiosos mineiros do período.

No bem comentado volume, o historiador Ronald Polito de Oliveira, na introdução crítica da publicação, faz breve referência aos desmandos das paróquias mineiras e usos depravados de seus sacerdotes, claramente censurados pela visita pastoral do bispo de Mariana em período conturbado da história do Brasil, nos anos de 1821 a 1825¹⁸. Segundo o pesquisador:

Não são poucos os sacerdotes relapsos com suas atividades espirituais, mesmo que a maioria tenha comportamento melhor. Em diversos provimentos Dom Frei José os admoesta, como aos paroquianos, a mudarem este estado de coisas. [...] Citando o texto dos rascunhos referente à freguesia da Barra Longa, o secretário acrescenta “é o pároco negligente e muito interesseiro, em que parece ter todos os seus cuidados e desvelos”, frase que não consta da versão final¹⁹.

17 GIRALDI, Alice. Textos da Inquisição revelam origens de sexualidade liberal dos brasileiros. *GI*, 10 maio 2010. Disponível em: <https://glo.bo/3wRWIZr>. Acesso em: 7 jun. 2021.

18 Aqui se refere obviamente ao ano de 1822 e à independência do Brasil.

19 03 AEAM. Documentos dos Bispos. Dom Antônio Ferreira Viçoso.” Pasta “Relação do clero”. Citado por CAMELLO, Dom Antônio Ferreira Viçoso e a reforma do clero em Minas Gerais no século XIX, p. 245.

Entre tantos exemplos, no provimento à freguesia de Gaspar Soares, ou no provimento à freguesia da Real Vila de Sabará, não se observava nenhuma das práticas religiosas cotidianas. O mesmo pode ser notado na freguesia de Congonhas do Campo com respeito à tarefa clerical de explicação da doutrina cristã,

cuja falta nos consta ser muito sensível. A freguesia da Barra Longa parece ainda mais desajustada pela “indolência do pároco e dos fregueses, e o pouco fervor que, aparecendo na casa material de Deus, tão bem comprova a pequena ou nenhuma faísca de amor e de temor”²⁰.

Porém serão as mulheres as mais atacadas pelos usos e costumes impróprios a verdadeiras fiéis cristãs. Ainda segundo Oliveira:

[...] as observações mais claras e contundentes sobre o comportamento moral indevido dos aplicados são aquelas sobre as mulheres, endereçadas a elas ou aos esposos, seus responsáveis últimos, e espalhadas ao longo do manuscrito, principalmente nas primeira e quarta visitas. Nos primeiros provimentos as ordenações são mais suaves e retomam a tópica do *vanitas vanitatum*: as mulheres devem ir à igreja com as cabeças cobertas de véus e vestidos decentes, afastando-se de Satanás e renunciando às “pompas e vaidades loucas do mundo” (provimento à freguesia do Morro Grande). Nos últimos, o texto se torna especificativo e contundente, atingindo, talvez, uma forma quase paradigmática no provimento à freguesia de Queluz, ao condenar o costume detestável tão introduzido no presente século de aparecerem as mulheres na igreja e fora dela descompostas, alarde de vaidade nos vestidos e trajes inteiramente indignos de matronas cristãs, graves e circumspectas, esquecendo do dever que têm de renunciar às promessas e vaidades do mundo e prometeram na sagrada fonte do batismo.²¹

Devem entrar na igreja com a cabeça coberta, como diz o Apóstolo, e muito principalmente os peitos e braços, e tanto ao contrário se comportam que parecem mais gentias brutas ou comediantes ridículas que matronas cristãs e mães de família, que devem edificar e não escandalizar. “Calem-se as mulheres no templo”, dirá outro provimento, passado à freguesia de Baependi, recorrendo aos esposos para a manutenção dos bons costumes: *“estranhamos muito aos pais de família a relaxação em que se têm entranhado, consentindo tão abominável excesso de traje em suas mulheres e filhas criadas no seio do cristianismo, e lhes encarregamos muito as consciências e responsabilidade”*²².

20 Ver a propósito *op. cit.*, p. 64-65.

21 OLIVEIRA, Ronald Polito de. Estudo introdutório. In: TRINDADE, José da Santíssima, Dom Frei. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825)*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998. 448 p. (Mineiriana). p. 67.

22 Idem, *ibidem*.

Na observação da literatura luso-brasileira da época colonial, tanto o poeta baiano Gregório de Matos quanto o sermônista português radicado em Mariana Joseph de Araujo Lima ressaltam os vícios de clérigos e fiéis em excessos sexuais e em superficialidades do comportamento e da vaidade. Fundamenta-se, especialmente, essa hipótese em fatos referentes à formação de mentalidade religiosa típica da Capitania de Minas Gerais, a qual foi bastante bem definida por Affonso Ávila em sua obra publicada sobre o barroco. Para o autor:

A linguagem barroca, quer a plástica ou a literária, na sua urgência comunicativa ou no estímulo puro à flexibilidade das estruturas, viria colocar-se sob o primado de três elementos fundamentais: o lúdico, a ênfase do visual e o persuasório [...] O barroco já não representará apenas um estilo artístico, mas uma sistematização do gosto que se reflete em todo um estilo de vida um estilo portanto global de cultura e de época para cuja síntese o lúdico poderá, sem o risco de especiosidade, ser tomado como categoria crítica²³.

Não há produção intelectual ou artística na qual não se faça notar essa ênfase do visual, seja nas caligrafias, nas obras impressas, nos autógrafos, nos poemas de cunho visual etc.

Podemos verificar que, via citações metafóricas e imagens gráficas, é dada essa ênfase ao apelo visual, o mesmo ocorrendo na documentação espanhola e portuguesa. Nessas documentações, a letra propicia o excesso e o êxtase, conjugando a lógica, o inconsciente e a lucidez. Além disso, a exteriorização das maneiras e dos hábitos são também frequentes. Basta recorrermos às memórias das manifestações da fé, nas quais interessa mais a participação nos atos e missas e procissões, assim como a exaltação de templos e imagens religiosas, do que a fixação em atos mais reflexivos, introspectivos e particulares. A coletividade se reúne para ostentar a sua fé, para se mostrar em público, para transformar o ato religioso em ato social. A Igreja funciona como aglutinadora das necessidades de socialização da coletividade, e é nesse contexto que se detecta o “primado do visual”, elemento essencial como explicador da produção parenética e plástica da capitania mineira²⁴.

Gostaríamos de salientar que, para analisar o discurso no Barroco Mineiro, passamos por dois aspectos fundamentais: o caráter mágico e sedutor da imagem, que transcreve a palavra escrita em outra linguagem formal ou poética, e a tradição religiosa dos sermões, difusão tradicional da retórica contrarreformista, sendo esses atributos pertinentes à reflexão do estudioso que tenta compreender os costumes e usos setecentistas, seu alargamento temporal até os oitocentos, especialmente através de documentos de época, como nos foi proposto.

Para compreender as dissonâncias e preocupações curativas da chamada “Prodigiosa Lagoa” e os documentos reveladores da importância histórica do pensamento sobre a água, até aqui fizemos uma pequena amostragem dos impactos dos fenômenos mitológicos e arquétipos ao

23 ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 22.

24 Ver, a propósito: ÁVILA, Cristina. *A palavra no espelho: os reflexos da imagem no barroco mineiro*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amilcar Martins, 2016.

longo dos tempos. Nada pode passar ao estudioso da cultura, e, para tanto, chegamos ao ponto de introduzir outros documentos, no caso literários, para montar a tessitura paradoxal de um momento típico da dualidade do pensamento cristão, céu-inferno, vida-morte, anjo da guarda-Lúcifer, luz-trevas, pecado-redenção etc.

Durante o período barroco, a ação da Contrarreforma indicou os caminhos que as artes visuais deveriam seguir para atingirem o objetivo desejado pela expressão da fé. O Concílio de Trento (1545-1563) indicaria quais eram os principais temas a serem representados, dando especial destaque à vida de Cristo e de sua parentela, à hagiografia, às ordens religiosas, ao Evangelho e a temas relevantes do Velho Testamento. Nesse contexto, a parenética foi igualmente incentivada. Os sacerdotes tornaram-se os agentes dessa cruzada missionária junto ao povo. A atuação do bom padre deveria se estender a três áreas: liturgia, pregação e confissão. Contudo, havia um obstáculo que dificultaria a relação entre os sacerdotes e os leigos – o latim. O Concílio de Trento decidiu, inequivocamente, publicar os seus documentos litúrgicos apenas em latim, especialmente o missal elaborado pelo Papa Pio V depois do final do Concílio, em 1563. O latim, e apenas o latim, seria a língua do culto da Igreja.

Há dois aspectos relevantes a serem observados: o primeiro refere-se à tentativa de continuidade da tradição devocional do medievo, além de significar uma reação contra a Reforma, que exigia que as orações fossem rezadas na língua do povo; o segundo refere-se à decisão do Concílio de Trento, que tinha como preceito que o padre fosse o único agente do povo a rezar a missa. Outras formas rituais surgiram para incrementar a ação da evangelização, todas em latim. Dentre essas formas, estavam a bênção e a exposição da hóstia por quarenta horas, o que os italianos chamavam *Quarant'Ore*.

Apenas o sermão era proferido na chamada língua vulgar, como observa Mullert:

Depois de ler a Epístola (geralmente uma das epístolas de São Paulo) e o Evangelho (uma passagem escolhida do novo Testamento relacionada a Jesus), o sacerdote deveria se dirigir a uma caixa aberta mais elevada – o púlpito, pregar um sermão, um curto discurso destinado a instruir a Congregação na doutrina Cristã e aperfeiçoar a sua moral²⁵.

Para exemplificar o valor lúdico e as dualidades próprias da mentalidade barroca, trazemos dois exemplos: a poética amoral e satírica da literatura poética de Gregório de Matos e a prédica dos sermonistas que se apoiava em uma técnica de pregação advinda do medievo e de alguns sacerdotes se tornaram especialistas na elaboração de manuais dessa espécie de texto – manuais que viriam a conformar modelos para uso por outros padres menos dotados. A palavra falada estava inscrita no âmbito de uma linguagem de cor própria cujos pincéis se faziam por meio de figuras de linguagem, simbologia, metáforas etc.

25 MULLERT, Michael. *A contrarreforma e a reforma católica nos princípios da idade moderna*. Lisboa: Gadiva, 1985. p. 31.

Se a concepção histórica é tão diferenciada, em quais valores medievais a Igreja se apoia para criar condições de defrontar a Reforma Protestante? Nesse ponto, nos encontramos novamente diante da aparência e nos voltamos para o figural por intermédio da imagem visual ou literária. É na imagem e na forma triunfante com que essa é cultivada no Barroco que veremos a similitude da concepção de fé nesses períodos. Em oposição à Reforma, que abole as imagens, a Contrarreforma vai buscar, na mais tradicional das formas de manifestação da fé – a idolatria e o espetáculo –, o reforço popular aos seus dogmas. O mistério não pode ser compreendido apenas por palavras (aqui entendidas literalmente), amplia-se o uso das figuras de linguagem ou da presença do primado do visual, que aproximam o fiel da mensagem divina, guardando, no rito, o mistério de Deus.

O latim das missas, a prédica sermonista e o aparato iconográfico configuram valores que aproximam o fiel da ideia de um Deus distante no seu mistério, mas possível de ser alcançado pela mediação do clero, dos santos, dos anjos, da Virgem Maria e da Imitação de Cristo. É utilizando-se desse aparato de apelo popular que o catolicismo consegue fazer frente ao racionalismo luterano. É no Barroco, como um estilo de arte livre, interpretativo e pouco racional, carregado de reflexos, de espelhamentos, de claros e escuros, enfim, por meio da figuração da religião, que o catolicismo se impõe. Trata-se da estética da dualidade: da impossibilidade de se estar frente a Deus e da proximidade mediadora via imagens visuais ou imagens faladas. Nesse sentido, o Barroco opõe-se ao Classicismo, no qual a arte é mais linear, menos pictórica.

O poeta baiano *Gregório de Matos*, crítico ferrenho dos desmandos das autoridades clericais, é um lado dessa moeda e tornou-se conhecido por suas poesias satíricas e eróticas, o que lhe rendeu o apelido de “Boca do Inferno”, assim cabe citar :

As coisas do mundo

*Neste mundo é mais rico o que mais rapa:
Quem mais limpo se faz, tem mais carepa;
Com sua língua, ao nobre o vil decepa:
O velhaco maior sempre tem capa.
Mostra o patife da nobreza o mapa:
Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa;
Quem menos falar pode, mais increpa:
Quem dinheiro tiver, pode ser Papa.
A flor baixa se inculca por tulipa;
Bengala hoje na mão, ontem garlopa,
Mais isento se mostra o que mais chupa.
Para a tropa do trapo vazo a tripa
E mais não digo, porque a Musa topa
Em apa, epa, ipa, opa, upa²⁶*

26 MATOS, Gregório de. *Antologia poética*. Organização de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Por outro lado, a ideia arquetípica no Barroco é perpassada por esta incerteza, não se trata apenas de uma figura de linguagem, de uma ilustração, mas, sobretudo, da visão de mundo de uma época, carregada, portanto, de historicismo. É nesse sentido histórico da alegoria que, no filósofo alemão Walter Benjamin, aparece o destino, ponto fundamental da sua interpretação do Barroco. Benjamin trata da noção de história ligada ao natural, quando introduz necessariamente o conceito do destino, já que as coisas da natureza têm uma atuação que independe da ação do homem em seu sentido estrito. O que é natural ocorre numa espécie de predeterminação. Os animais têm uma ação prefixada, que se repete indefinidamente, ou melhor, têm um *script* para cumprir²⁷.

Dessa forma, a ação do destino será o fundamento na vida do homem ou naturalmente o que determinará como será a vida e, em especial, o seu fim. Se há uma imanência nas coisas, que faz com que as ações sejam predeterminadas, não é possível reverter o drama. Ele está inscrito na forma humana, é inerente à condição de humanidade. É a isso que se refere Dom Frei José da Santíssima Trindade, ao criticar os usos e costumes das freguesias mineiras, o distanciamento da natureza do homem fiel do seu comportamento.

Assim, os pregadores seriam os mensageiros, as vozes de Deus na Terra, instrumentos da bondade divina e trombetas de Cristo, como escreveu Diego Valdés em *Rethorica Christiana*, publicada em 1574 e lida em toda Europa e América. Dois séculos mais tarde, a pregação ainda mantém o espírito contrarreformista, apresentando-se na forma tradicional em sessões sacramentais especiais, dentro do contexto da formação da sociedade mineradora brasileira. Faz-se necessário pensar o estudo da literatura religiosa, tal como o das artes plásticas, a partir da verificação dessa absorção artística das irmandades, no contexto da proibição da entrada e da fixação de ordens religiosas regulares em Minas Gerais.

Sabe-se que, no mundo moderno, com o avanço dos empreendimentos científicos e a expansão geográfica, os embates ideológicos propiciariam um afastamento e mesmo uma perda do prestígio político papal internacionalmente. Esse prestígio se manteria por meio das diretrizes políticas do Estado absolutista. A empresa mercantil-colonial fez, assim, uso da Igreja para implantar sua política colonizadora por intermédio da Contrarreforma, de sua programática evangelizadora de atrair fiéis e da ação opressora da Inquisição. No caso de Minas Gerais, verifica-se grande incidência de documentos-sermões, nos quais a presença da intertextualidade é indubitável. Ver, nesses discursos, o entrelaçar de outros discursos, seja no tema ou na forma, leva à reflexão sobre a importância da obra de Padre Antônio Vieira como paradigma e fonte temática para seus sucessores em outro momento histórico da conformação da cultura luso-brasileira. Nesses discursos, vemos a mescla de valores culturais e a religião como conformadora das mentalidades, ao mesmo tempo recolocada na perspectiva do momento histórico da aventura do ouro e conformadora das mentalidades locais.

Nosso segundo exemplo se dá no interior da Catedral de Mariana e refere-se ao sermão de Joseph de Araujo Lima, que é veemente ao imputar a culpa nos modos de vestir e se portar dos

27 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama Barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

fiéis da zona mineradora. Assim, vemos nesse discurso a mescla de valores culturais, a religião como conformadora das mentalidades, ao mesmo tempo recolocada dentro da perspectiva do momento histórico da aventura do ouro e conformadora das mentalidades locais. O sermônista trata dos problemas morais da colônia, do enriquecimento fácil, que leva o fiel a transgredir as leis de Deus, especialmente pela vaidade e pela luxúria: “Como se conformão com o Divino Senhor os ricos? Hé por ventura nos seus bordados, galoens, renda, labores de suas custosas galas, porque tudo hé moda?”²⁸.

A má distribuição da renda, possibilitando o enriquecimento dos homens não dotados de nobreza, seria a razão da expansão e, ao ver do pregador, da “libertinagem” das Minas, verificável nos modos de vestir. A moda é bravamente atacada e a retórica vai usufruir de imagens e citações que indicam a mentalidade da época. Quanto ao homem comum, não seria em absoluto possível compará-lo, mesmo que só na indumentária, a um monarca – esse distinguível como detentor do poder absoluto de caráter divino. Para justificar as diferenças, Araújo Lima usa da mesma estratégia de Vieira, apelando para a ordem natural da criação de Deus, por meio da aparência dos animais e flores, em suas diversidades, concebidos por Deus:

[...] não há Ley Divina, nem política humana, que conceda aos plebêos trajarem como nobres, nem esses como príncipes. O creador divino em suas obras o declara. A os animaes sinalou Deos de diferentes cores. As aves de diversas pennas. As flores de diversas tintas. Porque as jubas do Leão nenhum animal as tem: os matizes da Phenix nenhuma aves os logra; o ornato da rosa não se verá em outra flor: e a razão he; Porque as jubas do leão são penteadas estrellas, com que campa sendo Principe dos brutos. Porque as plumas da Phenix são flamejantes rayos, com que com briosa se queima, como monarca das aves. Porque as folhas da rosa são púrpuras de rubim, que encantão a vista, como princesa das flores. Este he o espelho, em que os homens se devem examinar; porque essa he a ordem, que quer Deos sigão os homens²⁹.

Em Araújo Lima, o mundo é organizado de maneira onipotente, o mundo segue a ordem natural das coisas e a inversão dessa ordem gera o pecado, a culpa. A história dos homens está ligada ao destino, ao imanente, independe da ação exterior que se faz ilusória. Tudo é transcendente, depende de Deus, de seus atributos sempre superiores à criatura.

Revelados alguns aspectos da mentalidade barroca, apresentaremos os achados curativos no Rio das Velhas, na Lagoa Grande, e explicaremos o porquê da exclusão, por longo tempo, do documento comprobatório de fatos relevantes da historiografia mineira, que, afinal, trata da precariedade dos chamados curandeiros diante dos problemas de saúde que tanto incomodavam

28 ARAÚJO LIMA, Joseph de. *Sermão que na quarta domingo da quaresma expoz em a cathedral de mariana nas minas do ouro e dedica a v irgem May de Deos que com o singular titulo de senhora da porta se venera em sua Peregrina Imagem*. Lisboa: Officina dos Herde. de Antonio Pedrozo Galram, 1748.

29 ARAÚJO LIMA, 1748, p. 5.

as populações distribuídas ao longo do Rio das Velhas, na Comarca de Sabarábuçu. O referido documento foi resgatado por eminente médico italiano, Carlo Ciali, referido em diversos estudos histórico-geográficos e por viajantes estrangeiros que cruzaram a então província de Minas Gerais ao longo do século XIX.

A profilaxia medicinal e a Prodigiosa Lagoa: dos setecentos aos novecentos

As referências à Prodigiosa Lagoa são tratadas em diversos documentos da época, notoriamente através de naturalistas e viajantes estrangeiros e, mais nitidamente, nos tratados geográficos sobre Minas Gerais, denotando a importância do Rio das Velhas, um dos mais citados afluentes do Rio São Francisco, como o *Tratado de geografia descritiva especial da Província de Minas Gerais*, de José Joaquim da Silva, com introdução crítica de Oswaldo Bueno Amorim Filho, editado pela Coleção Mineiriana da Fundação João Pinheiro, em 1997. Nesse texto, o autor dedica trecho sobre o Rio das Velhas, destacando sua localização e o fato de ser navegável em 1837. Fato ressaltado também pelo viajante Richard Burton, em seu livro *Viagem de canoa de Sabará ao Oceano Atlântico*, que se refere a Lagoa Santa, entre outros títulos de época.

No entanto, será papel das mulheres os cuidados e a profilaxia “medicinal” na colônia e mesmo no Brasil colonial. Essa tradição se sabe muito anterior, desde a Idade Média, quando as bruxas, por terem supostamente pacto com o diabo, eram motivo de preocupação. Suas práticas e sabedoria popular a respeito de receitas e fórmulas curativas e segredos de feitiçaria foram amplamente julgadas e condenadas a morrerem em fogueiras. As mulheres que, durante a Idade Média, possuíam domínio de ervas medicinais para a cura de enfermidades eram julgadas como hereges e pecadoras, pois, na concepção católica, elas tentavam enganar as leis divinas com rituais que iam contra os preceitos da Igreja Católica. Por isso, várias delas foram perseguidas e acusadas de feitiçaria ou bruxaria e, conseqüentemente, foram assassinadas pela prática de suas crendices e cultura.

As **bruxas** eram acusadas de falsear o controle divino, manipulando ervas e curando doenças, pois ninguém poderia mudar o curso divino das coisas se não fosse Deus. Juntamente a essa acusação, as bruxas eram acusadas de fazerem pactos demoníacos e realizarem coisas sobrenaturais, como voar pelos ares. Foi com esse imaginário simbólico que acusações foram legitimadas e várias mulheres foram mortas em diversas cidades da Europa até a chegada do Iluminismo.³⁰

No que se refere à saúde podemos dizer que quase não existiam médicos habilitados. Os padres serviam como médicos, enfermeiros, boticários. Faziam sangrias, cortando toda a carne, e depois lavando o corpo com água quente. Eram chamados também, em caso de doenças, os barbeiros, sangradores e dentistas. Os objetos mais comuns entre os curandeiros, de forma geral, eram navalhas, lancetas, pente, pinça, arrâteis e meio de açogue.

Cirurgiões era o nome mais comum para designar os médicos profissionais no período colonial, sendo que o usual era chamá-los de cirurgiões barbeiros ou simplesmente barbeiros. No final do

30 SANTOS, Fabrício Barroso dos. Bruxas e o poder simbólico. *Brasil Escola*, [s. d.]. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historia/bruxas.htm>. Acesso em: 9 jun. 2021.

século XVIII, a palavra barbeiro já designava o que faz ou apara a barba, ela não havia perdido, contudo, o significado tradicional de sangrador, o que fazia sangrias. A sangria era remédio para tudo, e conservava a beleza e prevenia a moléstia.

Nenhum dos médicos cuidava das mulheres no que toca a menstruações, gravidez e parto, sendo essa atividade relegada às mais velhas, de vasta experiência com curas, que ganharam a alcunha de parteiras. Remédios e mezinhas administrados por mulheres apoiados em conhecimentos de mucamas afro-brasileiras ou mesmo indígenas

Eram muitas as mortes por mordida de cobra, sendo conhecidos os negros que chupavam e cospiam venenos, em último caso até mesmo pajés eram chamados para ajudar a cura de males da terra. A higiene não era comum nem entre os senhores nem junto aos escravos, mas banhos foram hábitos adquiridos, como se sabe vulgarmente, dos indígenas. Banhos gerais eram pouco comuns, usando-se mais banhos parciais, com toalha molhada, bacia e gomil. Os banhos de corpo inteiro eram feitos em grandes tinas de madeira ou em rios. A lavação das mãos era constante, assim como objetos de toucador para cabelo e barba.

Quase todos os homens e mulheres, brancos, negros ou mestiços tinham um grande bócio³¹ que se atribuía à frialdade das águas. O que se pode notar na fotografia da casa da papuda de Curral del Rey divulgada em todas as histórias da formação de Belo Horizonte.

As doenças bravas e estigmatizadas eram, em geral, lepra, sarampo, varíola, sífilis, febre amarela. Eram consideradas mais brandas indigestão, diarreia, picadas de insetos ou de répteis, ainda que causassem muitas mortes. Era comum o uso de purgativos a fim de limpar o sangue. Algumas receitas eram comuns, tais como:

- para inchação: “tomará um ou dois clisters purgativos o inchado de palha de alho, 3 colheres de azeite de mamona, meia xícara de mel de covo (cavalo), uma porção de sal. Faz obrar muito e desincha”;
- para febre amarela: “toma 4 sangrias e purgue-se com peguaconha (ipecacuanha) duas purgas e dois de acabar o resguardo tomem de menham e a noite bela água de salsa do mato e bata do feijão de gipicanca cozida. Comendo encima ou bata cozida curará de todo”;
- para recuperar as forças: canja de galinha recomendada em diversas situações, que é alimento considerado firme e fresco;
- para curar feridas: vinho;
- para fraqueza: fruto da mangabeira; para figado: cambuí; para câimbras: arará;
- para inflamações, feridas, problemas nos olhos e até surdez: cachaça;

31 “[Medicina] Hipertrofia da glândula tireoide, em geral acompanhada de aumento da secreção tireóidea (hipertireoidismo ou doença de Basedow) ou de uma diminuição da mesma (hipotireoidismo)”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/bocio/>. Acesso em: 25 jun. 2021.

- para resguardo: 30 dias que deve ser feito com oito dias de repouso, sendo que algumas se levantam até com três dias; alimentação: sopa, caldo de galinha, farinha peneirada, alguns peixes; a higiene da mulher é feita pela parteira, banho de meio corpo, nos primeiros dias, o mesmo acontecendo com a criança, isto até cair o umbigo; banho completo, até a cabeça, é dado após os quinze dias; o umbigo é cortado tendo como medida dois dedos amarrando-o duas vezes com cordão unto (com sebo de carneiro);
- usava-se fazer sesta;
- defumar a casa ao anoitecer;
- mel medicinal: segundo os viajantes, “se vende a quatro patacas (8 fr) três garrafas. Um mel muito límpido isento desse travo desagradável que tem o da Europa”.

Como profilaxia, as negras catavam piolho das sinhás e das crianças. Oferecia-se aos viajantes banho quente. Eram comuns os lava-pés: ato religioso com que Jesus mostrou sua humildade ao lavar os pés de seus discípulos. Todo mundo, antes de deitar, lavava os pés com água quente. Nas casas ricas, um negro, com sua toalha ao ombro, levava a água ao estrangeiro em uma grande bacia de cobre; os pobres, porém, se contentavam com uma gamela de madeira. Em casa de gente de cor, o próprio dono da casa lavava os pés do viajante. Eram ainda usuais as mulheres lavarem os pés de seus homens após longas jornadas de trabalho ou de viagem, fato narrado em romances de época.

Nas Minas coloniais, apesar dos apelos do Santo Ofício, eram tolerados benzedeiros, feiticeiros, curandeiros, danças ocultas, bruxarias, mandingas etc. Africanos, índios e mestiços foram os grandes curandeiros no Brasil colonial. Em Minas, na segunda metade do século XVIII, um negro feiticeiro era capaz de curar e, ao mesmo tempo, rezar umas palavras de deixar uma pessoa tolhida e inapta ao trabalho³².

As curandeirices eram feitas, frequentemente, através de chás para curar doenças, mezinhas, cataplasmas, emplastros, banhos, purgantes, vomitório, suadouros, comidas especiais, transferência, açoterapia, defumação, excretoterapia e garrafadas. A medicina preventiva constituía ainda de relíquias, amuletos, talismãs, patuás, oratórios de algibeira e santos de pendurar nos pescoços etc.

Muitos curandeiros e praticantes de rituais usavam remédios extraídos de plantas para proporcionar vômitos. Acrescenta-se a essas práticas a fé em imagens e símbolos religiosos, entre esses os oratórios votivos, mas o maior testemunho da cura pela fé eram os chamados **ex-votos**³³.

Peça de madeira com pintura apresentando o milagre que se efetuou após o voto de cura milagrosa que se fez ao orago, de preferência do fiel. Era também usual *ex-votos* de madeira com pequenas reproduções das partes afetadas do corpo do doente. Pode-se ainda hoje observar salas

32 SOUZA, 1986.

33 ÁVILA, Cristina. *Vinho de Rosas: iconografia e costumes*. Belo Horizonte: Vinho de Rosas Produções Artísticas. 2001. p. 54.

de milagres com diversos tipos de *ex-votos* em santuários, como os de Bom Jesus de Matozinhos Bacalhau, distrito de Piranga, e de Congonhas do Campo.

Existiram, no entanto, inúmeras práticas de **feitiçaria**. **A feitiçaria constituía de hábito comum e eram chamadas de malfeitos ou quebrantos, tais como as** bolsas de mandinga: forma mais tipicamente colonial da feitiçaria no Brasil. Em geral, eram feitas de pano, quase branco, e continham obrigatoriamente pedaços ou cacos de pedra d'ara (o pedaço de mármore do altar em cujo ofício os padres consagram a hóstia e o vinho) e pequenas tiras de papel cheias de figuras e letras. O conteúdo era variado, podendo incluir pedra de corisco, olho-de-gato, enxofre, pólvora, balas de chumbo, vinténs de prata e pedaços de osso de defunto³⁴. Havia ainda locais secretos de adivinhos onde se praticavam sabás. Muitas mulheres negras eram especialistas em malfeitos, mandingas, feitiços sexuais etc.

Para se fazer um malfeito, a pessoa deve apegar-se com um santo e pregar um voto em cima do desafeto que se vê apertado. Depois bate-se o voto em cima do santo até quebrá-lo. Para curar-se de um malfeito, deve-se rezar o Creio em Deus Padre três vezes ao dia oferecendo-os em benefício da pessoa que está com o mal. Para se botar quebranto, bastam olhares invejosos. Tudo que é novo está muito sujeito a quebranto, por exemplo, crianças novas, muito bonitas e saudáveis. Tradicionais ainda no Brasil são as benzedeiras, especialistas em rezas curativas ou profilaxias, para afastar doenças e quebrantos.

Entre os santos milagreiros, ficou como ícone de apelo a achados e perdidos, como a solução para assuntos de amores e casórios e toda sorte de acontecimentos malignos, Santo Antônio, cuja devoção era muito comum em Portugal, ganhando o santo o apelido de Santo Antônio de Lisboa ou Santinho do Menino Jesus.

A relação entre os fatos cotidianos da vida e as imagens do santo já se faz notável no século XVII, quando o Padre Antônio Vieira, em um dos seus sermões, refere-se aos pedidos que são feitos ao santo pelo povo, sem deixar de demonstrar seu desagrado:

[...] Muitos cuidam que se aproveitam das maravilhas de Santo Antônio, empregando a valia d'este santo para o remédio das coisas temporaes, isto é desperdiça-las. Se vos adoecer o filho, Santo Antônio; Se vos foge o escravo, Santo Antônio; Se mandais a encomenda, Santo Antônio; Se esperais o retorno, Santo Antônio; Se requereis o despacho, Santo Antonio; Se aguardais a sentença, Santo Antônio; Se perdeis a menor miudeza de vossa casa, Santo Antônio; e talvez se quereis os bens da alheia, Santo Antônio.³⁵

O santo é, no entanto, especialmente apelado no que se refere a problema amoroso; é quando se costuma tirar o Menino Jesus de seus braços até que o “milagre” aconteça. Santo Antônio e casamento são ainda hoje sinônimos. Sua reputação e notoriedade como Santo Casamenteiro

34 VAINFAS, 2000.

35 ÁVILA, Cristina. *A palavra no espelho: os reflexos da imagem no barroco mineiro*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amilcar Martins, 2016.

deve ter advindo dos primórdios coloniais, quando casamento e procriação e o consequente aumento demográfico eram definitivos para o sucesso da dominação e ocupação portuguesa nas novas terras.

Com a tradição, caminha o humor do povo, do qual Santo Antônio milagroso é personagem das mais constantes. “Talvez mais do que as orações são as piadas e paródias da linguagem popular a expressão do mundo religioso que o povo estrutura em torno de si”³⁶. Exemplos são os versinhos:

*Santo Antônio milagroso
Mansador de burro bravo
Venha amansar minha sogra
Que é mulher dos diabos
Santo Antônio casamenteiro
Que já casou tanta gente
Viveu só, morreu só
Ô santinho inteligente.*

Santo Antônio, com sua imensa popularidade, mereceu, no século XVIII, ser o designador de grande parte dos lugarejos que, surgidos nas Minas Gerais, configuram-se hoje como municípios. Desses municípios muitos poucos conservam a denominação primitiva, mas a Devoção a Santo Antônio e a fé traduzida a gosto popular permanecem na ingenuidade de versinhos, nas festas de 13 de junho, nos pedidos e nos milagres que ainda acontecem, segundo o testemunho de seus devotos, a exemplo das concorridas festas da Matriz de Santo Antônio de Itaverava e mesmo em mensagens largadas ao lado de oratórios dedicados ao santo no Museu do Oratório, como pudemos pessoalmente testemunhar.

Não podemos deixar de mencionar as chamadas simpatias e superstições, sendo as mais citadas em livros folclóricos ou registrados pela oralidade:

simpatias:

- para curar coqueluche: sair com a criança do sol nascer, para apanhar o sereno da madrugada;
- curar caxumba: friccionar sebo de carneiro e passar em cima uma colher de pau que ainda não tenha sido usada;
- para curar verruga: cortá-la e passar três pedras de sal e colocá-la com as pedras na goteira da casa;
- para não pegar doença da vista: usar a imagem de Santa Luzia numa correntinha e pendurada no pescoço;

36 ÁVILA, 2001, p. 122.

- para curar uma pessoa vesga, estrábica: acender uma vela dentro de um pilão e olhá-la através de uma peneira, até a vela acabar;
- para curar criança que faz xixi na cama: é fazer sentar-se sobre um formigueiro;
- para curar insônia: virar o travesseiro para o lado dos pés da cama;
- para curar ferida brava: fazer uma imitação de cera (da parte ferida) e colocá-la na cruz da estrada ou sala de milagre (v. *ex-voto*);
- para curar ferida: cuspir nela pela manhã;
- para curar câimbra: esfregar palha de milho sobre o lugar dolorido;
- para mulher não ter filhos: deve tomar três bagos de chumbo num copo d'água;
- para não ser picado por cobra: colocar, no cós da calça, uma folha de mato, sem olhar qual pegou;
- para livrar-se de qualquer quebranto: galinho de arruda atrás da orelha;
- para ninguém da família ficar leproso: pôr nome de Lázaro num filho;

superstições:

- o leite produz “flores brancas” ou “fungações”;
- carne do caterê (galinha-d'angola) não era muito usada para alimentos. Comem-lhes os ovos, mas as carnes, não. Quem sofre do coração não deve comer caterê;
- carne de vaca era considerada nociva à saúde;
- mulher não deve comer pé de galinha comum para não ficar bisbilhoteira;
- mulher menstruada não deve comer mamão, laranja, limão;
- mulher menstruada não pode fazer queijos, vinho;
- mulher grávida não deve sentar-se na soleira porta, senão padecerá muito ao dar à luz;
- mulher grávida não deve sentar-se no pilão, senão padecerá muito ao dar à luz;
- mulher grávida não deve carregar chave ou medalha no colo, pois a criança sairá com marca na pele;
- mulher que deu à luz não deve comer carne de animal macho, pois faz mal; escolher sempre carne de galinha; o melhor é de franga;
- untar o ventre da parturiente com azeite da igreja, pois apressa e facilita;
- a água de banho de criança recém-nascida não deve ser jogada onde galinha possa bebê-la, pois se isso acontecer, a criança perderá a fala, não aprenderá nunca mais ou ficará com sono leve como o das galinhas;

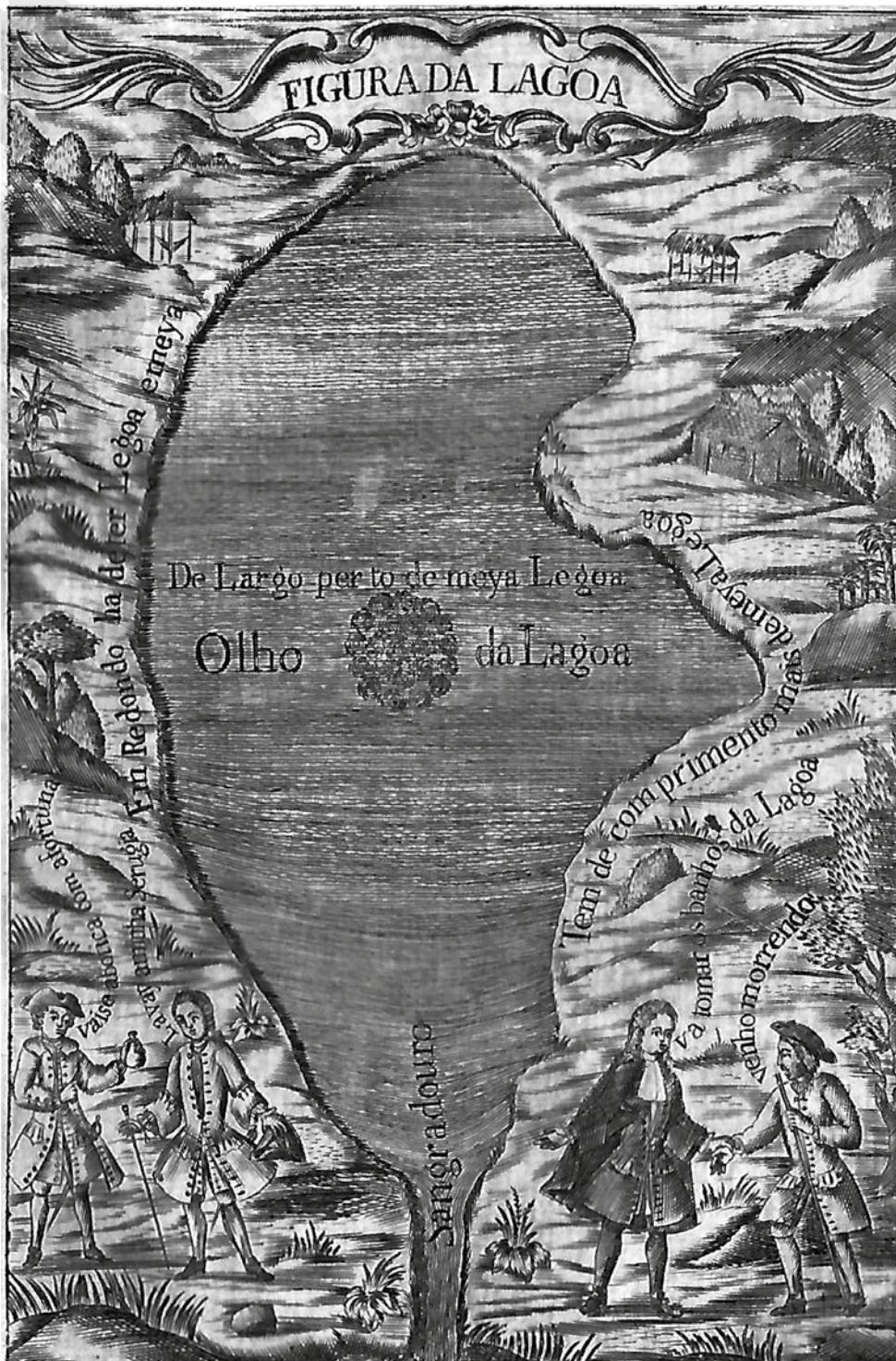
- nascer num domingo indica que a criança terá muita sorte;
- mulher que está amamentando deve comer bastante canjica, pois aumentará o leite;
- tomar água de chuva dá papo;
- vinho quando cai na mesa, na hora da refeição, é sinal de sorte;
- quando cair vinho sobre a mesa, molhar a ponta do dedo indicador na toalha onde ele caiu e colocar o dedo atrás da orelha;
- a pessoa abotoando a camisa em casa salteada evita má língua;
- a esposa não deve passar a ferro as costas da camisa do marido, pois atrairá outras mulheres que virão disputá-lo;
- sonhar com piolho é defunto ou mau agouro;
- não presta sonhar com galinha, pois indica sofrimento e pesar;
- gato é bicho do diabo, cachorro, é de Deus;
- para chover é só colocar Santo Antônio de cabeça para baixo, no sol quente;
- mudar Santo Antônio de lugar no oratório é chuva na certa;
- quando dá relâmpago, dizer: “valei-me São Jerônimo e Santa Bárbara”;

Balneários ou águas minerais

*“Quiero volver a tierras niñas;
llévenme a un blando país de aguas.
En grandes pastos envejezca
y haga al río fábula y fábula.
Tenga una fuente por mi madre
y en la siesta salga a buscarla,
y en jarras baje de una peña
un agua dulce, aguda y áspera.”*

Gabriela Mistral

Desde o início da colonização das Minas, foram identificadas, em certas regiões, as fontes que se convencionou chamar de “águas virtuosas”, pelas suas finalidades especiais para uso de “banhos” ou mesmo de “estações” de curas. O mais antigo balneário foi, sem dúvida, o de Lagoa Santa, a que ocorriam principalmente os doentes da pele. Em 1749, o médico italiano Antonio Cialli, formado pela Academia de Medicina de Roma e que exercia sua função na Comarca do Rio das Velhas (região de Sabará), escreveu ao rei de Portugal, Dom João V, uma relação histórico-médica, em que descrevia e analisava as curas que pôde testemunhar em Lagoa Santa, em



Paisagem Natural - Figura da Lagoa (Lagoa Santa), 1749

Gravura em metal (buril) sobre papel – 12,2 X 18,4 cm. 9 em preto e branco - Autoria; não identificada

Descrição: Vista da Lagoa, localizada no atual município de Lagoa Santa, com personagens que a ladeiam. Foi o primeiro balneário de cura achado em Minas Gerais. Segundo catálogo organizado pela bibliotecária Rosemarie Horch Machado (Anais da Biblioteca Nacional; Coleção Barbosa M, Rio de Janeiro, 83 (123):155,1963), "precede a folha de rosto. Traz em cima, no centro, o título: figura da lagoa; no centro da Lagoa; "de largo perto de meya legoa / olho da lagoa"; em baixo, no centro: Sagradoiro, do largo esquerdo deste, temos duas figuras; uma, a do boticário, que, mostrando uma garrafa, exclama: "vaise a botica com a fortuna", a outra a do cirurgião, que também exclama: "la vay a minha sirurgia". Do lado direito temos outras duas figuras; uma, a do doente, que se sustenta num bastão, dizendo: "venho morrendo"; a outra a do facultativo, que o toma pela mão dizendo: "Va tomar os banhos da Lagoa". Do lado esquerdo da lagoa, ainda temos os dizeres: "Em Redondo há de ter legoa e meya", e ao lado direito: "tem de comprimento mais de meya légua". Fonte bibliográfica: MIRANDA, João Cardoso de. *Prodigiosa Lagoa descoberta nas Congonhas de Minas do Sabará, que tem curado a várias pessoas dos achaques, que nesta relação se expõem*. Lisboa: Oficina Miguel Menescal da Costa, 1749. p. 2.

manuscrito cuja folha de rosto foi reproduzida na Bibliografia Mineriana – Período Colonial de 1711 a 1753, pelo eminente e saudoso bibliófilo Hélio Gravatá, no ano de 1972, na *Barroco* 4³⁷.

Mas quem primeiro divulgou as curas da *Prodigiosa Lagoa* foi o médico português João Cardoso de Miranda, publicando no mesmo ano em Lisboa um opúsculo que traz interessante gravura do Balneário de Lagoa Santa, com suas barracas e instalações para “banhista”. No ano de 1981, no Primeiro Congresso do Barroco no Brasil, organizado por Affonso Ávila, Gravatá coordenou a pesquisa para a exposição “Iconografia Mineira do Período Colonial”, na qual foi reproduzida a capa da edição príncipe da *Prodigiosa Lagoa*, que ganhou uma saborosa descrição iconográfica. A *Barroco* 13 reproduz o catálogo da mesma exposição³⁸. Consta da legenda do documento príncipe elaborada pela equipe:

No prefácio do opúsculo impresso em Coimbra, em 1925, há um estudo bio-biográfico elaborado pelo doutor Augusto da Silva Carvalho, presidente da Sociedade de Ciências Médicas de Lisboa e do instituto de Coimbra, membro da Sociedade Francesa da História da Medicina, onde se lê:

Conheço apenas três exemplares da primeira edição desta obra, um que se serviu para esta reimpressão, o que fez parte da preciosa livraria do Sr. Conde de Sabugosa e está registrado no respectivo catálogo, tendo lhe feito referências o Sr. Silva Bastos nos perfis de Intelectuais e o dr. Meira nos Arquivos da história da Medicina Portuguesa e o terceiro exemplar existe na Biblioteca da Universidade de Coimbra.

O citado documento foi reimpresso no Rio de Janeiro na Impressão Régia no curso do ano de 1820, com licença régia da Mesa de Desembargo do Paço *in* 8 de 38 páginas. Esse não possuía a estampa anterior à página de rosto. E Inocêncio³⁹ possuiria um exemplar e existiria outro na livraria de José Carlos Rodrigues, figurando com o número 1:984 do seu precioso catálogo. Aí se diz que o primitivo opúsculo estava entre as Notícias Históricas e Militares da América desde 1756 até 1757, constituindo dos 85 volumes da coleção de Barbosa Machado. Em seguida, o editor revela os já muito conhecidos dados sobre a Lagoa Grande e suas curas contadas por Felipe Rodrigues a um ex-opositor da Universidade de Coimbra, o doutor Simão Pereira de Castro que o fora visitar. Logo, a fama se espalharia oralmente chegando aos ouvidos de um médico romano, Antonio Cialli, que clinicava na região⁴⁰, tendo feito experiências químicas afirmando que aquelas águas continham dois metais: vitriolo e aço.

37 GRAVATÁ, Hélio. Bibliografia mineiriana: período colonial 1711-1753. *Barroco*, Belo Horizonte, 4, p. 91-118, 1972.

38 GRAVATÁ, Hélio *et al.* Iconografia mineira do período colonial. *Barroco*, Belo Horizonte, 13, p. 33, 1984. O referido trabalho refere-se a pesquisa original de Hélio Gravatá complementada, sob sua coordenação, pelos historiadores Cristina Ávila, José Arnaldo Coelho de Aguiar Lima, Maria Inez Candido e Maria Regina Persechini Armond Cortes. Fotografia de Rui Cesar dos Santos e introdução de Affonso Ávila.

39 Trata-se de Inocêncio Francisco da Silva, autor do *Didiccionario bibliographico portuguez. Estudos de ... applicavei a Portugal e ao Brasil* (Lisboa, Imprensa Nacional, 1858-1923 22 v.), conforme nos adverte Gravatá (1972, p. 116).

40 No ensaio crítico de Roberto Borges Martins no livro *A província Brasileira de Minas Gerais* (H. G. F. Halfeld

Por último, o opúsculo original traz a notícias de 107 casos clínicos observados através de banhos ou uso interno das águas da Prodigiosa Lagoa.

Nessa lista, há de tudo, desde manifestações sifilíticas, até as hemorroidas e quebrasuras, doenças da pele dos olhos, dos ouvidos, dos intestinos, dos órgãos genitais de ambos os sexos, cancros, lepra, estupores etc.

Assim, corre a fama das águas de Lagoa Santa que chegaria até Lisboa com encomendas de tachos da referida água. Ainda segundo o editor do século XX, encontra-se notícia do fato no raríssimo livro de autor anônimo que se diz ter sido impresso em Paris na Oficina de Jacob Vicent (o que Inocência julga com razão ser falso), no ano de 1752.

Concluindo, doutor Augusto as Silva Carvalho contesta ainda a atribuição da notícia ao doutor Cialli, apesar dessa nota ter sido divulgada no conhecido *Dicionário Geographico, histórico e descriptivo do Império do Brasil*, por J. C. R. Milliet de Saint-Adolphe, Paris, 1845.

É contestada outra suposta atribuição de autoria do opúsculo ao padre Frei Pedro Antônio de Miranda, criticando a data da primeira edição por considerar tecnicamente incapaz o frade de tê-lo feito. Dessa forma, o autor do prefácio da edição de 1925 conclui que a obra se deve a um profissional, que seria o cirurgião João Cardoso de Miranda. Em seguida, vemos detalhada biografia do médico citado, que seria natural de Filgueiras, freguesia de São Martins de Cambres, praticante por três anos no hospital do Porto, ao lado de João Pinto de Andrade, tendo sido examinado pelos cirurgiões João Teixeira Pereira, Luís Barbosa dos Santos e Simeão Soares Leitão, recebendo carta de cirurgia em 27 de maio de 1722, conforme consta do livro 63 da chancelaria de D. João V.

São descritas, em seguida, as peripécias do cirurgião na Bahia, com o objetivo de navegar para Costa da Mina, o que se atesta pela carta de pedido de licença de viagens a D. José para o transporte de tabaco⁴¹.

No mesmo prefácio há uma referência que afirma que João Cardoso de Miranda já estava quase cego em 6 de dezembro de 1731, quando escreveu uma carta ao físico-mor do reino, o doutor Manuel da Costas Pereira, pedindo-lhe para publicar seu tratado e confiou esta carta a Francisco de Santa Bárbara e Moura. Nela, descreve os estragos que o escorbuto fazia no Brasil⁴².

Consta que Cardoso de Miranda teria encontrado o remédio para a cura da perigosa doença que afetava, sobretudo, os escravos, pedindo ao físico-mor para publicar a receita, o que não

e J. J. von Tschudi, tradução Myriam Ávila), refere-se que a fama mundial de Lagoa Santa deve-se, sem dúvida, às descobertas paleontológicas do cientista dinamarquês Dr. Lund e a sua residência na localidade. Mas a reputação do poder curativo de suas águas antecede de muito a época de Lund. É de 1749 o opúsculo *Prodigiosa Lagoa descoberta nas Congonhas das Minas de Sabará, que tem curado as várias pessoas dos achaques que nesta relação se expõem*. Seu autor, João Cardoso de Miranda, era médico e foi à Lagoa Santa em busca de cura para uma doença nos olhos, atraído pela fama que ela já tinha nessa época. É também de 1749 o manuscrito *Relação Histórica Médica que no descoberto das águas minerais da Lagoa Grande oferece à Magestade del rei, fidelíssima Dom João V, Antonio Cialli, romano, mestre em artes Dr. em medicina pela Universidade de Roma* (p. 82).

41 Carvalho, op cit, p. 16.

42 Idem, p. 17.

se concretizou. A publicação da receita foi realizada por Luiz Gomes Ferreira em seu erário mineral. A edição, que tem na página de rosto a data de 1741, saiu da oficina de Manuel Soares.

É interessante notar que diversos foram os pedidos para a publicação do dito opúsculo que se refere não mais à receita, mas a todo o tratado.

Para se chegar à publicação foi necessária uma série de avaliações, só saindo as licenças definitivas em 13 e 19 de fevereiro de 1747 e 15 de fevereiro de 1748. Após muitas contendas contra o documento é que se pode mandar estampar a capa do livreto *A Prodigiosa Lagoa*, definindo a autoria através de testemunho da cura de seus males o próprio Cardoso de Miranda.

Em 1816, o Barão Von Eschewege se referia às fontes de águas minerais de Araxá. Pela mesma época, chamavam atenção não só do naturalista alemão, quanto de outros viajantes cientistas estrangeiros, as propriedades térmicas e medicinais do hoje denominado Circuito das Águas, no Sul de Minas, especialmente Lambari e Caxambu.

No século XIX, circula a fama das águas minerais de Caxambu para o tratamento da infertilidade feminina, ali passou uma temporada para esse tipo de cura a Princesa Isabel, filha do Imperador Pedro II. Obtendo ou não os resultados clínicos esperados com sua “estação de águas” realizada em 1868, a Princesa Isabel fez o voto de ali mandar construir uma Igreja dedicada a Santa Isabel de Hungria; um templo bem-acabado em estilo neogótico, hoje uma das atrações turísticas de Caxambu.

Pequena referência a Lagoa Santa se lê em Richard Burton, comparando o pretencioso nome da lagoa aos tempos antigos, como o Lago de Bethesda, referindo-se como descobridor dessas águas de propriedades medicinais ao doutor Cialli.

No século XX, o poeta Blaise Cendrars⁴³ veio ao Brasil e andou percorrendo algumas localidades do país. Segundo o historiador e crítico literário Alexandre Eulário⁴⁴, Cendrars revelou em entrevista a um jornal de Paris que havia comprado uma floresta no Brasil na qual existia uma Lagoa Santa: “Existe nela um lago, onde, segundo me disse um velho indígena, se ouvem em certos dias toques de sinos, que são os de uma catedral submersa [...]”.

Confirmando a história com pontos aumentados e mais saborosos da Prodigiosa Lagoa, Alexandre Eulário atribui a “delírios de poeta” a visita à Lagoa Santa, na chamada Caravana Literária Modernista de 1924 a Minas Gerais, viagem feita ao lado do poeta e pesquisador do folclore e história do Brasil Mário de Andrade, Oswald de Andrade, escritor e dramaturgo, e sua mulher Tarsila do Amaral, artista plástica, acompanhados do jornalista René Thiollier, da

43 Ver a propósito: EULÁRIO, Alexandre. 1978.

44 Nascido no Rio de Janeiro, em 18 de junho de 1932 (filho de Elisiário Pimenta da Cunha, 1890-1961, e Maria Natália Eulário de Sousa da Cunha, 1891-1974), Alexandre Magitot Pimenta da Cunha, ao atingir a maioridade “naturalizou-se” cidadão diamantinense e trocou o prenome Magitot pelo familiar Eulário, lembrança do clã materno e mais condizente com o seu obsessivo culto à ancestralidade mineira. De formação autodidata, abandonou a academia muito jovem. Foi autor de inúmeros artigos e ensaios em jornais e revistas, publicaria *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* (1978), premiado pelo Pen Club do Brasil em 1979. Trabalhou como historiador, destacando-se “O ensaio literário no Brasil” (1962) e “A literatura em Minas Gerais no século XIX” (1982).

fazendeira Olívia Guedes Penteado, do advogado Goffredo Telles e do poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Assim, passaria Lagoa Santa a fazer parte do imaginário literário brasileiro divulgado na Europa, como um misterioso local cercado de história e lendas.



LAGOA GRANDE. Século XVIII. Desenho a tinta da China e aquarela
Palácio do Correio Velho - Leilões e Antiquidades S.A. – Lisboa, Portugal.
O mapa Lagoa Grande não ostenta autoria nem data.

Águas de cristal: a arte rupestre de Lagoa Santa, Gruta da Lapinha e Lund

*“Flores de pedra, cachoeiras de pedra,
cabeleiras de pedra, moitas e sarças de pedra,
e sonhos d’água, congelados em calcário.
Andares superpostos, hieroglifos, colunas,
estalagmites subindo para estalactites,
marulhos gotejando de pontas rendilhadas:
– Plein! ritmos do Infinito...
– Plein!... e séculos medidos por milímetros...”*

João Guimarães Rosa

Todos conhecemos a história do nascimento do Menino Jesus e de sua primeira moradia, chamada de presépio e apresentada pela tradição oral como uma gruta brilhante e iluminada por uma estrela, que teria guiado os Reis Magos ao encontro do Filho de Deus, Jesus Cristo.

Esses espaços misteriosos encontram-se não apenas no imaginário popular, mas foram certamente abrigos para povos pré-históricos, despertando curiosidade e interesse artístico-cultural e científico. Buracos, cavernas e grutas foram investigadas em Minas Gerais durante os séculos XIX e XX, e ainda são, em pleno século XXI. Essas formações rochosas escondem uma inimaginável beleza natural, como aspectos instigantes da arte – as chamadas pinturas rupestres.

Esses locais, que abrigaram animais e homens de até 14.000 anos antes de Cristo, são originários de uma série de processos geológicos, tais como as transformações químicas, tectônicas e atmosféricas. O processo mais comum de formação desses espaços rochosos se faz, através do tempo, sob a ação da combinação de fundos de rios ou mesmo mares antigüíssimos e com o efeito da chuva que pinga sobre rochas de calcário.

Uma gruta ou caverna compreende, basicamente, dois tipos de ambientes, chamados de galerias e salões. As galerias constituem a maior parte de seus caminhos internos, sendo que algumas permitem caminhadas a pé; outras, mais baixas, exigem que os especialistas espeleólogos, geólogos e botânicos rastejem, o que é necessário estudo científico, prática e proteção e não apenas um espírito aventureiro.

Dr. Lund, a quem Minas Gerais deve o início dos estudos de espeleologia, nasceu em Copenhague, em 14 de junho de 1801, e faleceu em Lagoa Santa, em 25 de maio de 1880. Grande naturalista dinamarquês, é um dos mais importantes espeleólogos do século XIX, reconhecido em todo o mundo científico. Considerado, por vários autores, o pai da paleontologia e arqueologia no Brasil, nasceu em uma próspera família de camponeses da parte central da Jutlândia e diplomou-se em Medicina pela Universidade de Copenhague, em 1824.

Brilhante estudioso de botânica e zoologia, viaja para o Brasil, estabelecendo-se primeiramente no Rio de Janeiro, onde realiza várias excursões nessa então província entre os anos de 1825 e 1829. Durante essas excursões, coletou grande quantidade de material botânico e zoológico, que

enviava, em parte, para o Museu de História Natural da Dinamarca. Em 1829, retorna à Europa, doutorando-se pela Universidade de Kiel, e faz visitas de estudos a universidades europeias, incluindo as de Berlim, Dresden, Praga, Viena, Roma. Frequenta, no Museu de História Natural de Paris, cursos de Georges Cuvier, ministrados no Collège de France, aderindo profundamente ao catastrofismo daquele naturalista francês. De acordo com essa teoria, o catastrofismo defende que, em seu passado, a Terra sofreu a ação de fenômenos catastróficos, principalmente inundações, que resultaram nas configurações geológicas e biológicas atuais, o que explicaria, por exemplo, a ocorrência de fósseis marinhos em regiões distantes da costa.

Cuvier defendia que essas catástrofes, ou, como ele denominava, revoluções, atingiram determinadas regiões do globo, extinguindo a fauna e a flora local, que somente podiam ser estudadas por intermédio de seus fósseis. Posteriormente, a região atingida pela catástrofe, era repovoada por organismos, que migravam das regiões não atingidas por tais acidentes naturais. Para esse autor, esse ciclo de extinção e repovoamento se repetiria ao longo da história da Terra. Mas quem viria a revolucionar as primeiras teses sobre a geologia e a vida primitiva seria Lund.

O aventureiro Lund muda-se definitivamente para o Brasil em 1833, instalando-se em Curvelo-MG. Dois anos depois, transfere-se para Lagoa Santa-MG, onde fez extraordinárias escavações em grutas calcárias no vale do Rio das Velhas. Estava acompanhado do norueguês Peter Andreas Brandt (1791-1862), ilustrador naturalista, além de habitantes escalados por ele, como guias, um caçador inglês de nome Carruthers e diversos auxiliares.

Segundo Birgitte Holten e Michael Sterll, autores de *P.W. Lund e as grutas com ossos em Lagoa Santa*,

a viagem partiu inicialmente de Curvelo por 16 km na direção nordeste [...]. Os exploradores não tiveram tempo para eles mesmos procurarem por grutas ainda não descobertas, mas deviam contentar-se em fazer perguntas pelo caminho. [...] Durante essa viagem, no entanto, não puderam visitar todas as grutas de salitre, pois muitos proprietários de fazendas as tinham fechado para evitar danos com o gado. Mas as buscas continuam e a paisagem que veria a seguir impressionaria o ilustre dinamarquês, especialmente no atual município de Lagoa Santa⁴⁵.

Lagoa Santa, então, era um pequeno povoado de aproximadamente 4.000 habitantes, quando Lund chega no dia 17 de outubro. Logo após se fixar, de maneira provisória, na localidade, traça os primeiros dados sobre a configuração da espetacular Gruta de Maquiné, onde ele testemunha ter visto o mais belo que, talvez, algum olho mortal tenha olhado.

Passa aí 10 anos, descrevendo minuciosamente a fauna de mamíferos dessa região e as mudanças ambientais que aconteceram desde o chamado período Plistoceno – época geológica na história da Terra que, segundo muitos geólogos, começou há cerca de 1.750.000 anos e terminou

45 HOLTEN, B.; STERLL, M. *P.W. Lund e as grutas de ossos em Lagoa Santa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 153.

aproximadamente há 10.000 anos. A época Plistocena abrangeu um período chamado Idade do Gelo, quando várias camadas de gelo cobriram vastas regiões da Terra. Antropólogos acreditam que o ser humano primitivo começou, gradualmente, a evoluir para a forma atual durante esse período da nossa pré-história.

O resultado dos estudos botânicos promovidos nessa expedição foi publicado em *Observações a respeito da vegetação dos campos no interior do Brasil, especialmente fito-históricas*, de 1835. Lagoa Santa localiza-se na Região Metropolitana de Belo Horizonte, possuindo uma população de 52.526 habitantes (dados colhidos pelo IBGE, 2010). Foi fundada, em 1733, por Felipe Rodrigues, cultivador de cereais e plantador de canas, tendo fabricado até um pequeno engenho de açúcar. Era chamada de Lagoa Grande e Lagoa das Congonhas do Sabarabuçu.

Com o acúmulo de visitantes, surgiu a necessidade da ereção de uma capela, obtida a provisão em 2 de maio de 1749. A benção da capela, dedicada à Nossa Senhora da Saúde, confirma sua existência ainda no século XVIII, sendo substituída por outra maior e mais bem aparelhada no ano de 1765.

Seu nome atual surgiu do fato espalhado pela história oral de que suas águas eram milagrosas. Conta-se, portanto, que foi Felipe Rodrigues, primeiro morador das margens da Lagoa, quem sentiu o efeito benéfico dessas águas, espalhando essa lenda. Com feridas nas pernas, sentiu-se cada dia melhor, obtendo a cicatrização de suas ulcerações.

Segundo Waldemar de Almeida Barbosa, a notícia da cura milagrosa logo se espalhou pelos arredores e pelo Brasil, chegando notícias até a Lisboa. Desde então, esse pequeno arraial, receberia a visita de peregrinos de várias partes do Brasil, doentes, que para o local corriam em busca da cura de diversos males, inclusive a tuberculose. A perenidade da lagoa é atestada por diversos relatos como os que foram colhidos pelo historiador Nelson de Senna e publicados no *Almanaque de Minas Gerais*. O fato teria a anuência sob apuração do médico italiano doutor Antonio Cialli, que residia em Sabará. Nota peculiar é a lenda de que chegavam a exportar barris da água a Lisboa, mas sem dados comprovatórios. Porém, conforme escreve o doutor Augusto da Silva Cardoso, estaria prejudicando o consumo das águas de Caldas (Notícias Históricas, p. 256). Há também a suposta visita da Princesa Isabel, que teria tomado banhos na lagoa para cura de dores generalizadas. Segundo dados do IBGE, sua profundidade não ultrapassa três metros, sendo que, a aproximadamente 40 metros de sua base, encontra-se um aquífero que contribui para a sua existência. É também, em grande parte, alimentada por águas pluviais. Seu formato é triangular e, no período das cheias, seu vertedouro lança suas águas no Rio das Velhas através do Córrego do Bebedouro.

A Gruta da Lapinha passa grande tempo alagada, tornando quase impossível qualquer tipo de exploração do seu interior. Porém, durante eventos de seca intensa que ocorrem a cada 30 anos, é possível entrar nela. Em 1842 e 1843, num desses grandes períodos de seca, Lund e seu auxiliar Brandt escavaram os depósitos subterrâneos da gruta do Sumidouro, que já desconfiavam serem muito antigos⁴⁶.

46 NEVES *et al.*, 2007.

Fato interessante é a riqueza de dados arqueológicos, como as ossaturas humanas, encontradas pelo naturalista, que se associam a ossos de animais extintos, convencendo Lund da antiguidade temporal do homem americano. Foi nessa mistura de espécies extintas e ainda vivas que apareceram os restos enigmáticos do cavalo e do homem, todos no mesmo estado de decomposição, de modo a não deixar nenhuma dúvida sobre a coexistência desses seres desde os mais remotos tempos.

Portanto, as fontes históricas atestam que Peter Wilhelm Lund já estava convencido de que os primeiros americanos eram tão antigos que haviam convivido com os grandes animais extintos. Essa verificação científica ocorreu há mais de três décadas antes que a comunidade norte-americana cogitasse da existência do homem glacial americano.

Considerada como uma obra de arte executada pela natureza e de grande beleza é a cavidade da qual se encontram mais relatos e descrições de naturalistas e espeleólogos que a consideram de tipologia única. Segundo esses testemunhos, a gruta surgiu a partir de rochas calcárias formadas pelos restos marinhos do fundo do mar raso da bacia do Rio das Velhas. Em seus salões existem os chamados espeleotemas, depósitos minerais do interior da caverna que possuem variadas formas, destacando as chamadas couve-flor, cascata, cortinas e pirâmides, pela similitude formal.

Com uma área de 511 m², a Gruta da Lapinha possui iluminação artificial, escadas e passarelas que dão acesso aos locais mais difíceis. Na parte externa, o visitante pode conferir o museu do castelinho e o Espaço Cultural e Ambiental Dr. Lund, com exposições sobre a região de Lagoa Santa, além da réplica em tamanho natural da famosa preguiça-gigante. Os abrigos rochosos, as grutas e as cavernas são ambientes muito estáveis, por isso ajudam a preservar artefatos arqueológicos preciosos para o entendimento do passado distante desse território que, de outra forma, em locais abertos, rapidamente se deteriorariam. Os vestígios e os artefatos mais antigos que podem ser encontrados nesses locais vão desde covas para armazenamento de comida; machados de pedra; pontas de flecha; enterramentos mumificados ou não; tecidos; utensílios em cerâmica; ferramentas de pedra lascada; ferramentas de madeira; restos de fogueiras; ossos de animais usados para alimentação; restos de pigmentos utilizados para fazer pinturas; pinturas rupestres; gravuras e picoteados.

Entre os artefatos mais recentes considerados arqueológicos, encontram-se frequentemente objetos em cerâmica, louças, vidros e metal. Os grafismos, as pinturas e as gravuras coloniais representam tropas de mulas, homens com garruchas e senhoras de saia rodada, além de pequenos grupos de pessoas, nomes em caligrafia colonial com datas dos séculos XVII e XIX. Cidades como Mariana também foram representadas na rocha. Há ainda um grafismo registrado como representação de um navio negreiro no Sítio da Cabaça, presumivelmente feito por quilombolas em carvão numa pequena gruta próxima à Diamantina, juntamente com cenas de batalha e pessoas a cavalo. Essas representações recentes e antigas encontram-se, muitas vezes, nos mesmos abrigos.

A proteção à fauna cavernícola e a preservação desses ambientes é muito importante para a ecologia por diversos motivos. Existem espécies únicas, algumas que se adaptaram à escuridão ao evoluir isoladamente, muitas ainda são desconhecidas da ciência e contam com poucos

indivíduos devido à pouca disponibilidade de alimento característica do ambiente. Essas espécies raras de troglóbios (organismos adaptados para a vida exclusiva nas cavidades) podem existir apenas em determinada caverna. As cavidades têm funções específicas no ecossistema, como, por exemplo, servir de abrigo aos morcegos, que nos prestam um serviço inestimável no controle de insetos. Muitas vezes, as cavidades estão ligadas a importantes depósitos subterrâneos de água e podem se tornar vias de acesso para a poluição da superfície.

A exploração extrativista dos próprios materiais que envolvem essas cavidades, todos muito importantes para a economia nacional, sejam o calcário, mármore, dolomita, quartzitos, granitos ou canga de minério de ferro, entre outros, é uma ameaça aos sítios e grutas. Para conciliar a preservação desses ambientes e a atividade extrativista mineral sem prejuízo para ambos, se faz muito necessário o aprofundamento do conhecimento científico sobre esses fenômenos locais. Esse conhecimento deve servir como orientação para a aplicação eficiente da legislação ambiental e o planejamento de empreendimentos, resultando em benefícios para toda a sociedade. A importância social e econômica da sua preservação se expressa na Constituição da República de 1988, através de seu artigo número 20, parágrafo 10º, onde declara as depressões naturais subterrâneas juntamente com os sítios arqueológicos e pré-históricos como bens da União.

Para a ciência, ainda resta muito a conhecer, são cadastrados apenas cerca de 2% dos sítios arqueológicos e cerca de 5% das cavidades naturais da quantidade que se calcula existir. Ainda assim, apenas uma pequena parte desses foi objeto de algum estudo científico. Para o público em geral, esses patrimônios ainda são grandes desconhecidos e estão envolvidos em lendas e superstições que ora os protegem, ora os ajudam na sua destruição.

Desde os primórdios do tempo, antes mesmo do advento do papel, aparecem as pinturas em grutas, Altamira (Espanha) e Lascaux (França), que testemunham uma infância ancestral do homem como operador de sinais não apenas através da comunicação da linguagem falada, mas, sobretudo, no risco e na cor. Essa arte antiquíssima que preenche o espaço em grutas e outras cavidades é chamada de arte rupestre, primeira experiência lúdica entre a expressão verbal (palavra) e a expressão gestual (desenho).

Na idade da pedra lascada, ou paleolítica, aparecem dois longos períodos – o paleolítico inferior e o paleolítico superior –, um bastante recuado no tempo, outro mais aproximado. Na Europa, essas pinturas ou decorações de cavernas tinham valor de habitação, refúgio ou santuário de homens nômades, caçadores e pescadores e representavam quase exclusivamente animais comestíveis.

A fatura era bastante rudimentar com substâncias minerais dissolvidas em água, gorduras animais ou vegetais, aplicada com as mãos ou rústicos pincéis, sopradas por meios de canudos ou feitas com bastonetes. Como em toda arte, pode-se vislumbrar formas figurativas mais objetivas ou deformadas, guardando, todavia, a transcrição da sensação ótica da imagem humana. Dessa maneira, podemos encontrar animais realisticamente desenhados ou mais expressivos com elementos que caracterizam tamanho, força e ferocidade.

Essas pinturas surpreendem pela simplicidade da técnica e o extraordinário poder de expressão. Em poucos traços e cores, a forma, o movimento e o caráter do animal são captados. Poucos artistas contemporâneos conseguiriam com recursos técnicos tão limitados iguais efeitos, como os que se observam nas cavernas francesas e espanholas de Montiac-Lascaux e de Altamira.

Mais tarde, alguns desses precursores da arte chegam a uma geometrização de formas com tendência à abstração. A estilização, que foge à realidade visual da imagem, não traduz mais apenas sensações como também sentimentos e ideias, constituindo um dialeto formal que aos poucos se aproxima da escrita.

O estudo da arte rupestre no Brasil é bastante jovem, tendo sido executado, em grande parte, por cientistas amadores. Em Minas Gerais, como dissemos, foi o naturalista estrangeiro Peter Lund que levantou e divulgou os diversos sítios arqueológicos encontrados no planalto mineiro. Alguns desses sítios possuem pinturas, gravuras e decorações hoje integralmente copiadas por espeleólogos, até mesmo em tamanho natural.

As ocupações mais antigas de Minas Gerais, através desses estudos, foram verificadas em espaços naturais usados como abrigos, como as cavidades, grutas e cavernas. Os habitantes mais antigos parecem mesmo terem surgido na região de Lagoa Santa. Aí expressaram artes feitas com sentido mágico de proteção sobrevivência e expressão estética. Essas manifestações são encontradas em abrigos mais abertos onde se via a luz do dia. Próximo à Lagoa Santa, foram escolhidas paredes situadas nas imediações de lagoas. Em cada um desses sítios, se vê mais de um painel decorado com obras que pertencem às várias tradições e estilos.

Do ponto de vista artístico, os especialistas distinguem três tradições. A primeira caracteriza-se por desenhos de uma só cor, representando animais com predominância de veados, tatus e pássaros. Peixes podem aparecer mais raramente. Há pouquíssimas figuras humanas que aparecem bem estilizadas. Surgem também vestígios de formas geometrizadas. As variações vão se dar de um local para outro, sendo que, em Lagoa Santa, são comuns as repinturas regulares dessas figuras, que por seu caráter mágico não podiam desaparecer. Na forma de um palimpsesto, por meio de radiografias e outras técnicas, é possível verificar as sobreposições e camadas de pinturas.

Em Lagoa Santa, essas pinturas chegam a ocupar locais altos e isolados, mostrando, por um lado, usuais escaladas em rocha ou através de árvores, mas apresentam, por outro lado, uma preocupação com sentido de permanência dessas figurações, deixando claro que havia um interesse humano nessas representações. Portanto, a pintura rupestre não é uma execução artística ao acaso.

Verificam-se, ainda, ligações preferenciais entre temas, conformando uma verdadeira história mitográfica. É o caso da associação sistemática entre o veado e o peixe em certas paredes. Onde aparecem formas híbridas desses animais. Outra observação denota uma certa organização nas imagens, que podem aparecer em pares ou trios – pares de peixes e trios de quadrúpedes, demonstrando a concepção e proliferação da espécie – macho, fêmea e filhote.

Tema também muito frequente é o das representações de figuras humanas de perfil, alinhadas em procissões de homens e mulheres (algumas grávidas), seguindo em direção a uma cena de parto, reforçando a ideia de origem – concepção, nascimento e procriação.

No abrigo de Santana do Riacho, os especialistas estimam ocupação humana entre 12.000 e 1.200 anos atrás. A chamada Raça de Lagoa Santa se manteve nesse abrigo, privilegiado um cemitério entre 10.000 e 8.000 anos antes do século XXI. Durante esse tempo, todos os ocupantes dos abrigos preparavam tintas com pigmentos naturais que decoraram todo o paredão de mais de 100 metros de comprimento. A maioria das pinturas representa família de veados, casais de peixes, mamíferos e aves diversas. Só mais tarde, a figura humana ganharia destaque. Muitas dessas pinturas foram encontradas enterradas em solo arqueológico, havendo indícios de que este seja o estilo mais antigo.

De todos os pontos de vista, conhecer sítios arqueológicos, cavernas, cavidades e grutas não é apenas ampliar o conhecimento sobre a existência humana, o que acresce ao documento *Prodigiosa Lagoa*, além de todos os valores históricos e científicos a espetacular fruição estética, que se inscreveu na obra do grande romancista e poeta mineiro João Guimarães Rosa, que usou sua experiência nos sertões das Gerais para compor a ambientação paisagística de *Grande sertão: veredas*, confirmando o papel do local na formação da literatura brasileira e universal.

Referências

- AGUIAR, Melânia Silva de. *O jogo de oposições na poesia de Claudio Manuel da Costa*. 1973. 146 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1973.
- ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e devotas: mulheres da colônia*. (Estudo sobre a condição feminina nos conventos e recolhimentos do sudeste do Brasil 1750-1822). Rio de Janeiro; Brasília: José Olympio; Edunb, 1993.
- ALLMEN, Jean Jacques Von (org). *Vocabulário bíblico*. São Paulo: Aste, [1963]. 450 p.
- AMEADE, João. *Santos portugueses*. Porto: Tavares Martins, 1957. 450 p.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Alguns ritos mágicos*. São Paulo: Departamento de cultura, 1958.
- ARAÚJO, Emanuel (org). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. Prefácio Joel Rufino dos Santos. São Paulo, Tenenge, 1988.
- AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. Tradução de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.
- ÁVILA, Affonso. Uma encenação barroca da morte. As solenes exéquias de dom João V em São João Del Rei. *Barroco*, Belo Horizonte, 3, p. 41-48. 1971.
- _____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. 317 p.(Coleção Debates, 35).
- _____. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Edição crítica e fac-similar do Triunfo Eucarístico, Lisboa, 1734, e do Aureo Throno Episcopal, Lisboa, 1749. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, 1967. 2 v.
- ÁVILA, Cristina. *Vinho de Rosas: iconografia e costumes*. Belo Horizonte. Vinho de Rosas Produções Artísticas. 2001. 341 p.
- _____. Sermões mineiros e o Ilusionismo. *Barroco*, Belo Horizonte, 20, p. 39-70, 2014.
- _____. *A Palavra no Espelho: os reflexos da imagem no barroco mineiro*. Belo Horizonte, Instituto Cultural Amilcar Martins, 2016.
- _____. *Imagens de Minas: Grutas e Sítios Arqueológicos*. Belo Horizonte: ADP. 2017.

- AZEVEDO, Miguel. *Regra da ordem terceira da Mãe Santíssima, e Soberana Senhora do Monte do Carmo (...)* Lisboa: na Regia Officina Typographica, [1790]. – Ex. do Arquivo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto.
- BAPTISTERIO e cerimonia dos sacramentos da Sancta Madre Igreja Romana (...). [S.l]: Na Officina de Luis Secco Ferreyra, Familiar do S. Officio, 1730. – Ex. do Arquivo da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, Ouro Preto.
- BAPTISTERIUM et Caeremoniale Sacramentorum Justa ritum Sanctae Romanae Ecclesiae (...). Olispone: Typis Simonis Thaddaei Ferreira. [1785]. – Ex. do Arquivo da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984. 276 p. (Elogio da filosofia).
- BERTELLI, Sérgio. *Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el barroco*. Tradução Marco Aurélio Galmarini. Barcelona: Ediciones Península, 1984. 333 p. (História , ciencia , sociedade ; 189)
- BÍBLIA Sagrada. Traduzida e comentada pelo Pe. Matos Soares. Porto: Tipografia Alberto de Oliveira, 1950-1951. 4 v.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883-1902. 7 v.
- BOUCHER, Francois. *Histoire du costume un occident*. Paris: Flammarion, 1996.
- BOULENGER, LABBÉ A. *Histoire générale de l'Eglise*. Lyon/Paris: Librairie Catholique Emmanuel Vitte, 1931. 10 v.
- BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1987.
- BURTON, Richard. *Viagem de canoa de Sabará ao Oceano Atlântico*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.
- CAMELLO, Maurílio José de Oliveira. *Dom Antônio Ferreira Viçoso e a reforma do clero em Minas Gerais no século XIX*. 1986. 529 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. 1986.
- CASTRO, Márcia de Moura. *Ex-votos mineiros: as tábuas votivas no ciclo do ouro*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1994.
- CHAMBERLAIN, Henry. Negros de ganho. In: *Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro Brazil*. Londres, Thomas M'Lean, 1822; aquarela. São Paulo. (Coleção José Mindlin, 5).
- COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Belo Horizonte, Itatiaia.1983,
- CONCEIÇÃO, Francisco, Frei. *Diretor instruído ou breve resumo da Mística teologia para instrução dos directores*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1789.
- CONCEIÇÃO, Manuel da. *Manuale Romano-Seraphicum Ad usum Fratrum Minorum Almae Provinciae Algarbiorum Ordinis Sancti Francisci (...)*. Ulyssipone: Ex. Praelo Michaelis Manescal da Costa, Sancti-Officii Typographia, 1758. – Ex. do Arquivo da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, Ouro Preto.
- COSTA, Constantino Luís da. *Manuale Ecclesiasticum ad Usum Clericorum (...)* Portu: Typographia Antonii Alvarez Ribeyro. Anno Domini: [1785]. – Ex. do Arquivo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto.
- COUTO, José Vieira. *Memórias sobre as Capitánias das Minas Gerais*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1994.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1831)*. [S.l]: Melhoramentos, 1971.
- DIVINDADES do mar e das águas. In: COMMELIN, P. *Nova mitologia Grega e Romana*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. p. 101-122.

- DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. *Dicionário de filosofia*. Campinas: Papiros, 1993.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, [19--?]. 234 p. (Vida e Cultura, v. 62).
- _____. *Mito e realidade*. 8. ed. [S.l]: Perspectiva, [1986].
- ESCHWEGE, W. L. Von. *Brasil, novo mundo*. Belo Horizonte. Fundação João Pinheiro, 1996. v.1.
- EULÁLIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Quiron; Brasília, INL, 1978.
- EYMERICH, Nicolau. *Manual dos Inquisidores*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; Brasília: Fundação Universidade de Brasília, 1993.
- FALBEL, Nachman. *Heresias medievais*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FRATER Basilius Gil de Bernabe. In: *Sacra Theologia (...) Generalis totius Regalis, ac Militaris Ordinis B. V. Mariae de Mercede (...)* [S.l: s.n], [1768].
- GRAVATÁ, Hélio; Ávila, Affonso. Iconografia mineira do período colonial. *Barroco*, Belo Horizonte, 13, p.3-36, 1985.
- _____. Bibliografia mineiriana: período colonial 1711-1753 (com a reprodução fotografada do Itinerário Geográfico, de Francisco Tavares de Brito, 1732). *Barroco*, Belo Horizonte, 4, p. 91-118, 1972.
- HALFELD, H. G. F.; TSCHUDI, J. J. Von. *A província brasileira de Minas Gerais*. Tradução Myriam Ávila. Ensaio crítico, Notas e revisão da tradução Roberto Borges Martins. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; CEHC, 1998.
- IGLÉSIAS, Francisco. Frei da Conceição. *Barroco*, Belo Horizonte, 6, p. 71-81, 1974.
- JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.
- LEITE, Y.L.R.; COSTA, L.P. Peter Wihelm Lund e a fauna de mamíferos do vale do Rio das Velhas. *O Carste*, v.14, n.1, p. 32-40. 2002
- LIMA. Joseph de Araujo. *Sermão que na quarta domingo da quaresma expoz em a cathedral de mariana nas minas do ouro anno de 1748 e dedica a virgem May de Deos que com o singular titulo de senhora da porta se venera em sua Peregrina Imagem*. Lisboa: Oficina dos Herde de Antonio Pedrozo Galram, 1748. 16 p.
- LUND, Peter Wilhelm. Carta de Lagoa Santa (Minas Gerais). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*: Rio de Janeiro, t. 4, n.13. p. 80-87. jan. 1842.
- MALE, Emile. *L'art religieux après le Concile de Trente: étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*. 2. ed. Paris: Librairie Armand Colin, 1932.
- MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na capitania de Minas Gerais: Vila Rica 1804*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969.
- MATOS, Gregório de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- MATTOSO, José. Litúrgica monástica, religiosidade popular na idade média. In: *Fragments de uma composição medieval*. Lepra Estampa: 1987. p. 183-190.
- MULLETT, Michael. A contra-reforma e a reforma católica nos princípios da idade moderna. Lisboa: Gadiva, 1985.
- OLIVEIRA, Ronald Polito de. Estudo introdutório. In: TRINDADE, José da Santíssima, Dom Frei. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825)*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998. 448 p. (Mineiriana).
- PUGLIESI, Márcio; BINI, Edson (colab.). *Pequeno dicionário filosófico*. São Paulo: Hemus-Livraria, 1977. 413 p.

ROCHA, José Joaquim da. *Geografia Histórica da capitania de Minas Gerais*: descrição geográfica, topográfica, histórica e política da Capitania de Minas Gerais. Estudo crítico Maria Efigênia Lage de Resende. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1995. 226 p.

ROMANO, Antonio Cialli. Lagoa Santa e seus arredores: relação historico-medica que no descoberto das aguas minerais da lagoa grande. *Minas Geraes*: Orgam Oficial dos Poderes do Estado. Ouro Preto, 1892. Edição 00001(1), p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=291536&pasta=ano%20189&pesq=lagoa%20Santa&pagfis=8>. Acesso em: 4 maio, 2021.

_____. Lagoa Santa e seus arredores: relação historico-medica que no descoberto das aguas minerais da lagoa grande. *Minas Geraes*: Orgam Oficial dos Poderes do Estado. Ouro Preto, 1892. Edição 00008(1), p.47. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=291536&pasta=ano%20189&pesq=lagoa%20Santa&pagfis=47>. Acesso em: 4 maio, 2021.

_____. Lagoa Santa e seus arredores: relação historico-medica que no descoberto das aguas minerais da lagoa grande. *Minas Geraes*: Orgam Oficial dos Poderes do Estado. Ouro Preto, 1892. Edição 00013(1), p.75. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=291536&pasta=ano%20189&pesq=lagoa%20Santa&pagfis=75>. Acesso em: 4 maio, 2021.

_____. Lagoa Santa e seus arredores: relação historico-medica que no descoberto das aguas minerais da lagoa grande. *Minas Geraes*: Orgam Oficial dos Poderes do Estado. Ouro Preto, 1892. Edição 00017, p. 91. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=291536&pasta=ano%20189&pesq=lagoa%20Santa&pagfis=89>. Acesso em: 4 maio, 2021.

_____. Lagoa Santa e seus arredores: relação historico-medica que no descoberto das aguas minerais da lagoa grande. *Minas Geraes*: Orgam Oficial dos Poderes do Estado. Ouro Preto, 1892. Edição 00021(3), p.116. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=291536&pasta=ano%20189&pesq=lagoa%20Santa&pagfis=114>. Acesso em: 4 maio, 2021.

RUGENDAS, Von Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1979. 294 p.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo; Belo Horizonte, Edusp; Itatiaia, 1975.

STANGERUP, Henrik. *Lagoa Santa*: vidas e Ossadas. Tradução de Per Johns. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983. 296 p.

_____. Mulher e o sentimento na iconografia do século XIX. In: LIMA, Lana Lage da Gama (org). *Mulheres, adúlteros e padres*: história e moral na sociedade brasileira. Rio de Janeiro: Dois Pontos, 1987.

TRINDADE, José da Santíssima, Dom Frei. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825)*. Estudo introdutório de Ronald Polito de Oliveira. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998. 448 p.

VIEIRA, Pe. Antônio. *Obras do grande padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus. T. I: A Pariz chez Spé rue St. Jacques ela Visitation* [manuscrito]. São Paulo.

VOSS, Robert. S. ; CARLETON, Michael D. *A new genus for Hesperomys molter Winge and Holochilus magnus Hershkovitz (Mammalia, Muridae) with an analysis of Its phylogenetic relationships*. American Museum Novitates no. 3085. New York: Museum of Natural History, 1993. 39p.

WEISBACH, Werner. *El barroco*: arte de la contrarreforma. 2. ed. Tradução e ensaio preliminar de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Espasa-Calpe, 1948. 345 p.

WELLS, James W. *Explorando e viajando três mil milhas através do Brasil*: do Rio de Janeiro ao Maranhão. Tradução Myriam Ávila; Introdução Christopher Hill. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, CEHC, 1995. 2 v.

Sites consultados

BÓCIO[Medicina]. <https://www.dicio.com.br/bocio/> acesso em: 10 jun. 2021

O ARQUÉTIPO água: fonte de vida e de expressão. Disponível em: <https://www.ijep.com.br/artigos/show/o-arquetipo-agua-fonte-de-vida-e-de-expressao#:~:text=A%20solutio%20%C3%A9%20a%20opera%C3%A7%C3%A3o,patr%C3%B5es%20que%20precisam%20ser%20mudados.&text=Muitos%20autores%20enaltecem%20a%20%C3%A1gua>. Acesso em: 10 jun. 2021

SANTOS, Fabrício Barroso dos. “Bruxas e o Poder Simbólico”. *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historia/bruxas.htm>. Acesso em: 9 jun. 2021.

BRASIL ESCOLA. *Estalactites e Estalagmites*. Disponível em: <http://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/estalactites-estalagmites.htm>. Acesso em: 8 jan. 2021.

FARIA, F. Felipe de A. (2008). Peter Lund (1801-1880) e o questionamento do Catastrofismo (in) *Filosofia e História da Biologia* Volume 3, 2008 - Seleção de Trabalhos do VI Encontro de Filosofia e História da Biologia, pp:139-156 Disponível em: <https://www.abfhib.org/FHB/FHB-03/FHB-v03-08-Frederico-Felipe-Faria.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2021.

GIRALDI, Alice. **Textos da Inquisição revelam origens de sexualidade liberal dos brasileiros**. Disponível em: <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2010/05/textos-da-inquisicao-revelam-origens-de-sexualidade-liberal-dos-brasileiros.html>. Acessado em: 7 jun. 2021.

UMA viagem pelas histórias dos spas. Disponível em: <https://blog.equipotel.com.br/2018/07/11/uma-viagem-pela-historia-dos-spas/>. Acesso em: 31 maio, 2021.

LABIRINTO HATHERLIANO: A TRAMA D'O MESTRE

Alice da Palma¹

O artigo que a seguir se apresenta pretende analisar o romance *O Mestre* da escritora portuguesa Ana Hatherly (Porto, 1929 – Lisboa, 2015) em diálogo com a figura do labirinto em seu caráter heterotópico (Michel Foucault). Partindo dessas premissas, pretende-se falar de uma estrutura narrativa em que o ato de narrar (e conseqüentemente o ato de ler) se assemelha a um labirinto — i.e., tece um texto de estrutura complexa, com caminhos tortuosos e irregulares, muitas vezes sem saída, que se cruzam e que levam quem neles entra cada vez mais em direção a seu centro, envolvendo a nós, leitores, em suas tramas de perder-se e achar-se. Somos presas desse labirinto, como a Discípula, avançando sempre, sendo levadas cada vez mais para dentro:

— Oh Mestre, mas a Alegria podia ser o seu olhar sorrir para mim, a Alegria podia ser os seus olhos encontrarem-se com os meus, poisarem em mim sorrindo, em mim mergulhando os seus olhos sorrindo mergulharmos sorrindo, Mestre, as nossas mãos tocando-se, desvelarem-me o mundo até que eu já não visse os seus olhos, Mestre, tão perto que eu já não visse os seus olhos sorrindo... Está ainda sorrindo? Sorri ainda? Não vejo, Mestre, nem o seu sorriso vejo já, Mestre, que escuro há por detrás dos seus olhos, Mestre, como vibra, ah, é o nervo óptico, que fino, que delicado, ah, é um canal, um fio de sangue passa por aqui, Mestre, como é quente e macio o seu pensamento, vou avançando sempre, algo me leva cada vez mais para dentro de si, ah, como é obscuro tudo isto, tão suavemente levada, oh Mestre...

HATHERLY, 2006: 34

Começo, neste texto, apresentando brevemente o conceito de heterotopia e ligando-o à figura do labirinto, categorias que serão norteadoras para a análise do livro. Por fim, adentro o labirinto hatherliano d'*O Mestre*, buscando entender a trama que ele tece e as transformações que opera.

1 Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC Rio. Mestra em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2021), bacharel em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). Pesquisa as relações entre imagem e escrita. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-8697-0458>

Sou eu também peregrina, a atravessar e, com sorte, emergir dessa rede complexa e instável que se escreve no escuro.

“A metamorfose opera-se sempre na sombra” (*ibid.*, p. 105)

heterotopias & labirintos

O conceito de heterotopia foi proposto pelo pensador francês Michel Foucault em 1967 numa conferência ao *Cercle d'Études architecturales de Túnis*, tendo sido posteriormente publicado na coletânea *Dits et écrits* (1994). Na referida conferência, intitulada *Des Espaces Autres*, Foucault apresenta a heterotopia como o conceito que permite a definição de espaços cujas significações se sobrepõem às suas formas físicas e funções.

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os outros lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferente de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias.

FOUCAULT, 2009, p. 415

Seriam espaços nos quais se adentra, ou se é levado a adentrar, e cuja travessia implica uma transformação do indivíduo que, ao final da jornada, reconhece-se outro. Em sociedades primitivas, esses seriam os espaços destinados aos ritos iniciáticos, como aqueles que aconteciam durante a puberdade e que representavam a tomada de uma nova função social para aqueles que concluíssem a travessia, que emergiam como adultos. Esses espaços teriam sobrevivido nas sociedades contemporâneas na forma de instituições sociais (como colégios internos) e em espaços outros como cemitérios, prisões e jardins botânicos. Sobre os jardins, ele escreve:

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. (...) talvez o exemplo mais antigo dessas heterotopias, na forma de posicionamentos contraditórios, o exemplo mais antigo, talvez, seja o jardim. Não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que deveria reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros como que era como um

umbigo, o centro do mundo em seu meio (...). O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo.

Ibid., p. 418

Foucault buscava reconhecer como a condição heterotópica desses espaços impõe sentido e também desestabiliza sentidos para o indivíduo que os adentra e atravessa. São espaços intervalares — a travessia impõe uma sensação de intervalo, i.e., de reconhecimento da instabilidade do tempo e do espaço — que determinam novas formas de comportamento e compreensão deles próprios e dos espaços em seu entorno.

Foucault identifica cinco princípios da heterotopia: 1. ela existe em qualquer cultura; 2. ela se transforma em termos de função; 3. ela é capaz, como vimos, de “justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”; 4. ela está ligada a recortes de tempo (heterocronias), mas rompe com o tempo tradicional; 5. ela supõe “sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis”.

O labirinto é uma heterotopia.

Labirintos são construções que remontam à Antiguidade, cuja origem tem natureza essencialmente religiosa, com um centro mágico-místico. O escritor Jorge Luis Borges escreve, em *O livro dos seres imaginários* (1982), que o termo origina-se na palavra grega *lábrys*, um machado de lâmina dupla, símbolo do palácio do rei Minos, na ilha de Creta, local do mítico labirinto construído por Dédalo para abrigar o Minotauro. Essa teoria é hoje bastante contestada por estudiosos. Numa outra etimologia possível para a palavra, ela deriva de *labor* (trabalho) e *intus* (lugar fechado), daí *labyrinthos* (em grego) e depois *labyrinthus* (em latim); assim, teria o sentido de “trabalho para sair” (se é uma prisão) ou de “trabalho para entrar” (se é uma proteção a um tesouro).

Segundo uma tradição que remonta a Plotino, o próprio universo seria um enorme labirinto criado divinamente e cuja solução equivaleria ao sentido de iluminação. O caráter lúdico dos labirintos se traduz nos textos visuais barrocos em que a disposição espacial de palavras, letras e linhas além do uso de recursos como o anagrama (e também o acróstico, o emblema e a “escrita diabólica”) desenvolvem um novo modo de ler subvertendo o percurso tradicional da leitura (da esquerda para a direita) e possibilitando uma pluralidade de leituras.

Labirintos existem desde a pré-história, como apontam estudos arqueológicos, ligados a cultos religiosos no interior de grutas. Formas labirínticas foram encontradas, por exemplo, em pirâmides egípcias, na Acrópole, e no túmulo de Augusto em Roma. O estudioso Gustav Hocke relata que:

Heródoto descreveu um dos mais antigos labirintos do Egito. Tinha três mil quartos e, ao centro, quase impossível de localizar, escondiam-se os túmulos dos faraós e de crocodilos sagrados. Há ainda os relatos de Plutarco a respeito dos grandes feitos de Teseu, que construiu o maior de todos os labirintos: o de Cnossos, na ilha de Creta. Dédalo é o seu grande arquiteto.
HOCKE, 2005, p. 167

Existindo num espaço físico e no tempo real, ele é um local que se atravessa numa jornada transformadora. O espaço físico é visitado e também permanece com o peregrino, em sua memória, modulando suas experiências futuras. O labirinto, portanto, oferece um espaço no tempo presente, mas também no passado e no futuro. O peregrino pode atravessar múltiplos tempos no interior de um labirinto. O labirinto é penetrável e impõe uma travessia. O labirinto é uma heterotopia por excelência.

A imagem do labirinto espraia-se por toda a produção da portuguesa Ana Hatherly. Voltemos nosso olhar agora para uma obra singular e iniciática na trajetória hatherliana: o romance *O Mestre*.

os labirintos d'O Mestre

O romance (ou novela, como o chamava sua autora) *O Mestre*, que completou 60 anos de existência no último ano (foi originalmente publicado em 1963 pela editora Arcádia), narra a história de uma discípula em busca de um mestre que a leve a descobrir o amor e assim a verdadeira felicidade. Ele é considerado um livro “de viragem” ou “iniciático” na produção de Ana Hatherly, como a mesma escreve no posfácio da 3ª edição (1995):

O Mestre representa uma fase de viragem para a minha produção literária. Com *O Mestre* produziu-se em mim uma ruptura decisiva com toda uma postura criativa que eu assumira até então (...). Depois de *O Mestre* eu estava preparada para assumir declaradamente o Experimentalismo, que iria dominar o meu trabalho durante as décadas de 60 e 70.

De fato, o livro insere-se de maneira bastante original dentro da tradição do mito de amor na literatura portuguesa, afastando-se e subvertendo as estruturas romanescas consideradas normais (tempo, personagem, espaço e intriga), como afirma Maria Alzira Seixo em prefácio à segunda edição lusitana (1976). José Carlos Barcellos, na contracapa da edição brasileira (2006), reitera tal afirmação: “Categorias como tempo, espaço, narrador, enredo e personagem recebem um tratamento bastante diferenciado em relação à tradição do romance oitocentista, que se prolonga, com pequenas modificações, pelas primeiras décadas do século XX afora, tanto na *Presença* quanto no Neo-Realismo”. Segundo Barcellos, o que está em jogo nessa obra “são as próprias estruturas de conhecimento e representação da realidade, percebida sempre como muito mais complexa, opaca e cambiante do que faz crer o romance tradicional”.

Essas características — complexa, opaca e cambiante — ditam a estrutura narrativa d'*O Mestre*, que “renuncia à mimese, à linearidade, à visão convencional da escrita como espelho do mundo ou portadora de uma “verdade”, colocando a ambiguidade como elemento central do discurso” (2015, p. 36). Buscando no dicionário, lemos que o adjetivo ambíguo possui os seguintes significados: “1. que tem (ou pode ter) diferentes sentidos; equívoco 2. que desperta dúvida, incerteza; vago, obscuro, indefinido 3. que admite interpretações diversas e até contrárias” (HOUAISS, 2001, p. 183). Esse romance insólito abriga cada uma dessas acepções, desde o seu

capítulo inicial em que a autora nos apresenta à Arte do Suspenso: “Tudo o que está suspenso suspende ou equilibra. Ou instabiliza. Mas tudo é instável ou está em suspenso” (HATHERLY, 2006, p. 21). Aqui, tudo é instável ou está em suspenso, não há certezas.

Temos duas personagens centrais, “uma Discípula que procura obstinadamente um Mestre para amar e ser amada, o que lhe permitiria (...) ‘atingir a Alegria’” (in HATHERLY, 2006, p.14) e um Mestre cuja “principal característica é o riso” (*Ibid.*, p.15). As personagens não são dotadas de nome próprio, sendo-nos apresentadas apenas como a Discípula e o Mestre. Como nos explica Nadiá Paulo Ferreira no prefácio da edição brasileira do livro, “os substantivos que substituem os nomes próprios são dados a partir dos lugares que as personagens ocupam no enredo” (*Ibid.*, p.14), ou seja, a Discípula é uma e ao mesmo todos os discípulos, da mesma forma que o Mestre é um e todos os mestres. Da mesma forma, a localização espacial e o momento histórico permanecem indeterminados, abrigando todas as possibilidades no seu interior.

Narrado ora em primeira e ora em terceira pessoa, *O Mestre* é uma alegoria sobre o amor, ou melhor, sobre a impossibilidade essencial do amor, que é a impossibilidade de dois se fazer um, e «Negar isso, no caso da Discípula, ou rir disso, no caso do Mestre, como nos avisa o narrador, «resulta trágico ou do trágico»» (*Ibid.*, p. 16).

O texto se mostra ao leitor, a princípio, como uma história de amor impossível, porém:

não são reproduzidos os artifícios romanescos das estórias de amor: a invenção de obstáculos que têm como função velar a impossibilidade da aspiração do amor-paixão, que é de dois fazer Um. O leitor também não é convocado a se comover em lágrimas com o sofrimento dos amantes. A impotência das heroínas diante do amor é revisada na estória de uma personagem sem nome próprio, a qual representa o destino de todas as mulheres que se tornaram vítimas da armadilha de um amor que se sustenta na Promessa da Felicidade.

FERREIRA in HATHERLY, 2006, p. 14

Estruturalmente, o livro é dividido em uma introdução seguida de mais dez capítulos. Na introdução, escreve Maria Alzira Seixo, o narrador “apresenta uma espécie de programa teórico relativo ao conhecimento (...) e uma experiência particular que é a relação entre um Mestre e uma Discípula” (in HATHERLY, 1976, p. 13). Os dez capítulos que se seguem são divididos em parágrafos e diálogos (curtos, incisivos, enigmáticos e opacos, eles dissimulam, confundem, deformam os sentidos) em que “o Mestre e a Discípula se perseguem, tentando comunicar e atingir a ciência” (*ibid.*). As ações se desenrolam em dois cenários principais: a sala de visitas da casa do Mestre, e o jardim onde a Discípula tenta produzir, simular, encontros fortuitos com o Mestre.

Esse jardim, também inespecífico e por isso universal, remete-nos àquele do Éden, com sua árvore do conhecimento do bem e do mal (um traço original d’*O Mestre* é justamente a conjugação entre amor e saber, “sendo que este último se torna a condição para a descoberta

do amor e sua verdade” [FERREIRA *in* HATHERLY, 2006, p. 14]). Emula também os labirintos vegetais, “inseridos nos jardins, igualmente com todas as suas implicações místicas e lúdicas” (HATHERLY, 1983, p. 83), o que é corroborado pelo desenho grego do chão do jardim e na própria escrita do trajeto de perseguição dentro do jardim:

No Jardim:

Ele passava de largo sobre terraço, evitando cuidadosamente o lugar onde ela com certeza estava. Mas ela que ia precisamente ao seu encontro, desta vez por acaso, o viu... Escondeu-se. Aonde é que ele vai? Ele olha cuidadosamente o sítio onde ela deveria estar. Não está lá. Passa à frente. Rapidamente. Ela esconde-se. Segue com os olhos aguçados. Ele vai para diante. Ela corre por sobre a relva, escondida pelas árvores. Ele avança agora descuidado, brincando com seus passos, caminhando sobre o passeio desesperadamente descoberto, nem uma única árvore para a gente se esconder! Ele avança sempre. Ela espreita. Quando ele vira para baixo no sentido do lago, ela cobre rapidamente a distância plana. Ele não viu. Scotland Yard, perseguição ao meio-dia. O rio, o cenário recortado, os pássaros cantando – há uma exposição ornitológica – detesto pássaros em gaiolas, ele continua descendo o passeio. As árvores são da grossura de fios de embrulho, não há folhas, não há casas, a gente só podia se esconder no desenho grego do chão, mas como tudo que é grego é tão claro... Ele vai descendo, quase saltando: desta vez escapei-lhe! Ela segue-o a vinte e cinco metros e cinquenta centímetros, de vez em quando ele olha para trás, ou talvez não. Tem de ser, tenho que correr o risco de ser vista. Finalmente ele vira à direita, desce as escadas. Enfim! Ela entra pela relva dentro, há muitas árvores, arbustos, o chão está molhado, regaram a relva, é extremamente escorregadio. Ela desce de lado, como os esquiadores. Ele passeia calmamente, livre dela, julga ele. Ela está atrás dos aloendros. Segura na mão de um raminho em flor que tinha colhido quando já pensava que não o veria nessa manhã. Ele avança sempre calmamente. Ele desce a colina correndo perigosamente, avança pelo caminho direito agora. De repente ele volta-se para trás e vê a Discípula caminhando na sua direcção. Ele pára. Ela avança sempre. Ele fica parado. Toda a expressão parou. Ela aproxima-se ofegante afinal:

(...)

idem, 2006, p. 38

Esse é o espaço de um jogo que se assemelha a um esconde-esconde entre Mestre e Discípula, evidenciando o carácter lúdico dos labirintos. A narradora do livro define o jardim como “um lugar de jogo. Pequeno jogo de roda, pequeno duelo ao longe, pequeno torneio futuro, morte dos jogadores, começo de outro jogo, fim de outro jogo etc. nunca mais acaba” (*ibid.*, p. 79). Esse lugar de jogo é comparado a um círculo mágico, o que remete novamente à ideia de labirinto:

A Discípula é muito persistente. Vai todos os dias ao Jardim ver se o fruto já está maduro. Sai calmamente de fora do círculo mágico para dentro do círculo mágico. Entra no Jardim. Começa olhando agudamente para todos os lados. Desce à direita o desenho grego da calçada e vai até o fim.

HATHERLY, 2006, p. 77

A imagem do labirinto está presente também na sala de visitas do Mestre, nos “desenhos orientais” que conferem um aspecto de “tapete persa antigo” ao seu sofá. A construção geométrica dessas tapeçarias, com arabescos, lembra formas “como a mandala tibetana, o yantra hindu e os labirintos ocidentais” (DANIEL *in* ALVES e BARBOSA, 2015, p. 43).

Ao longo do romance, os movimentos da Discípula assemelham-se à deambulação dos peregrinos dentro de um labirinto cristão, cujo centro deseja-se alcançar (é “a Jerusalém celeste, a cidade de Deus, ou seja, a união com Cristo”, como escreve Ana Hatherly em *A experiência do prodígio — Bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII* [HATHERLY, 1983, p. 83]). Como afirma Cláudio Daniel:

A Discípula, no início do percurso, encara o Mestre como aquele a quem deseja amar, numa união mística (com o sentido de realização e plenitude), como se ele fosse um novo Cristo; num segundo momento, ela o verá como um monstro, o Minotauro a quem é preciso matar (o que causará sua própria destruição), após perceber que o amor entre eles não é realizável, e tampouco a alegria ou a sabedoria.

in ALVES e BARBOSA, 2015, p. 44

Para Silvina Rodrigues Lopes, “o tema do desencontro amoroso é responsável pela deambulação labiríntica” experimentada ao longo do romance e que culmina no desfecho trágico (como já nos havia alertado a narradora: “resulta trágico ou do trágico”) em que a Discípula “vê sua cabeça capturada como um dos troféus do Mestre que acabara de matar” (*in* HATHERLY, 1995, p. 10).

O livro termina com a descrição do duplo assassinato cometido na sala do Mestre, agora convertida em gruta ou cripta “toda decorada de pinturas, de retratos de jovens em movimentos e em repouso, cândidos e ágeis guerreiros ou poetas ou copeiros do eterno rei Minos” (HATHERLY, 2006, p. 115). Desterritorialização simbólica de tempo e espaço, como afirma Daniel (*in* ALVES e BARBOSA, 2015, p. 45), que transforma a localização indeterminada na ilha de Creta. E a Discípula metamorfoseia-se em Teseu, “pronta para a dar o salto mortal para cima da cabeça do Mestre” (HATHERLY, 2006, p. 115). Este, tal qual o Minotauro que se alimentava das virgens que lhe eram ofertadas ritualmente, se alimentava de seus discípulos e o local onde dormia estava “rodeado de todos os troféus: discípulos e discípulos mortos estão acumulados aos seus pés” (*ibid.*, p. 116).

E ela procura o coração do Mestre — numa cena que evoca outra anterior presente no capítulo IX e que parodia a tela *A lição de anatomia* de Rembrandt — para não falhar o golpe:

Tacteemos francamente. Deve ser por aqui, aurícula direita, aurícula esquerda, ventrículo esquerdo, aorta, um pouco mais para cima, é aqui! A Discípula aponta o punhal. Recua um pouco. Avança correndo. Enterra o punhal até o punho. Nenhuma resistência. Nenhum ruído. Deve ter sido fulminante.

HATHERLY, 2006, p. 117

Mestre-Minotauro, Discípula-Teseu, local indeterminado-ilha de Creta.

Começa a viagem de regresso, a Discípula agora é como Ariadne e seu fio: “Outra vez tactear, outra vez rastejar. Outra vez as pancadas do coração a servirem de bússola. A saída deve ser por aqui... Cá está!” (*ibid.*).

Porém, ela resolve olhar para trás para ver uma última vez o Mestre, num gesto que relembra Orfeu, e vê a si mesma sacrificada:

O Mestre está no centro da câmara rodeado de troféus, armas e venenos. Apoia a cabeça numa lira e segura pelos cabelos a cabeça da Discípula. A cabeça da Discípula está trespassada por um punhal enterrado na fronte até o punho.

HATHERLY, 2006, p. 117

Em *O Mestre*, a escritora portuguesa usa a imagem e o procedimento labirínticos para criar um espaço cambiante em que o texto e a leitura se movem e se transformam, pois são sempre múltiplos. Talvez, possamos pensar a própria narrativa d'*O Mestre* como sendo aquele desenho grego do chão do Jardim (que é todos e qualquer jardim), um labirinto, uma heterotopia (que por definição já abriga em si a heterocronia, como ensina Foucault).

Daí a profusão de imagens labirínticas no romance, a repetição delas funcionando para enfatizar essa filiação e também como procedimento de envio-reenvio. O labirinto está nos espaços do enredo — a sala com seu sofá que lembra um tapete de desenho geométrico, o jardim-labirinto em que a Discípula persegue o Mestre, a gruta final em que ambos encontram seu desfecho —, na estrutura enigmática dos diálogos, no uso da narração tanto em terceira como em primeira pessoa, nas diversas alusões à cultura grega disseminadas pela narrativa, nas cenas que parecem repetir (reinventando sempre) outras, no aspecto lúdico da perseguição amorosa fadada ao insucesso, e no final cujo clímax é um reflexo especular do sacrifício ritual: “o Mestre-minotauro morto por Ariana-a-Discípula, amante da luz e da verdade e por ele também assassinada” (SEIXO *in* HATHERLY, 1976, p. 16).

Também se pode matar um Mestre amorosamente, por uma espécie de maneira de retribuir ensinamento por ensinamento: matas-me? Mato-te. Estrangular-me? Estrangulo-te. Consequência: estrangulamo-nos, matamo-nos. Logo, teremos aprendido, conhecido. Logo, teremos amado. Portanto morremos. Está tudo certo.
HATHERLY, 2006, p. 114

Assim, Ana Hatherly inverte os sinais, dissimula e esconde, dobra-desdobra e desconcerta os sentidos numa narrativa que almeja menos enunciar verdades que introduzir em nossas certezas a ambiguidade e a dúvida. Como ela nos alerta na introdução do livro, tudo é instável ou está em suspenso. Como escreve Silvina Rodrigues Lopes: “Não devemos querer desfazer dos enigmas. Não se pode saber o que o mestre quer dizer, somente o que ele diz: é por isso que continuaremos a ler este livro, a pensá-lo, sempre a partir daquilo que em cada momento se ilumina, afirmando-se, fora de qualquer nostalgia do Mesmo, como um passo em direcção ao Outro...” (in HATHERLY, 1995, p. 13).

Foi o que pretendeu-se. Dar um passo, esse gesto inicial e iniciático, no interior do labirinto hatherliano d’*O Mestre*, percorrê-lo (tateando, rastejando, puxando nosso fio de Ariadne) em um de seus muitos caminhos possíveis.

Atravessamos. Está tudo certo.

Referências

- DANIEL, Cláudio. “O jogo do mestre e da discípula, segundo Ana Hatherly”. In: ALVES e BARBOSA (org.), *Encontros com Ana Hatherly*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015, p. 35-50.
- FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.
- HATHERLY, Ana. *O mestre*. 2ª. ed., Lisboa: Moraes Editores, 1976.
- _____. *O mestre*. 3ª ed., Lisboa: Quimera, 1995.
- _____. *O mestre*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- _____. *A experiência do prodígio — bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NOTAS SOBRE A POÉTICA SOUSANDRADINA: MITO E VIAGEM N' *O GUESA*¹

Cesar Augusto López²

No presente texto, procuraremos explorar algumas vias que consideramos relevantes na proposta estética de Joaquim de Sousândrade. O interesse nasce do reconhecimento de certas poéticas que se caracterizam pela noção de delírio, mediante a qual é possível justapor diversas visões em uma só, concretando-se em um objeto artístico. Este texto integra trabalho de maior extensão, defendido como dissertação de mestrado, e neste momento se encontra em sintonia com o sonho de reunir uma diversidade de vozes em um projeto comum de convivência no qual a diferença é a chave complexa, mas necessária no nosso continente.

Linhas de poder e lógica mítica em *O Guesa*

Quando Sousândrade decidiu recorrer ao mito, deparou-se com, pelo menos, três questões para investigar: 1) a saída da tradição para criar outra de tipo abrangente. O *Guesa*, por não ser brasileiro, oferecia a liberdade de erigir pontes entre tradições míticas e, assim, converter o Brasil em uma pátria continental e global; 2) encarnar o *Guesa* permitiria ao escritor insuflar no texto uma premissa de significado. O passado mítico se fazia presente na vida do viajante e, desse modo, deixava de estar no plano significante para se converter em presente para o futuro. O poeta faz do livro uma enciclopédia estética; 3) a viagem como elemento de impulso se converteria no aval discursivo do livro. Não em vão, cada Canto possui sua respectiva data de composição, a modo de paisagens de interpretação da experiência.

A mistura mítica em *O Guesa* cumpre uma função universalizante, que culminaria no homem americano cifrado no personagem principal. Assim, não estamos falando de uma mistura simples, mas de um megamito alimentado por outras narrações de construção nacional que,

1 Este texto integra trabalho de maior extensão, nossa dissertação de Mestrado, a qual foi possível defender pelo apoio do CNPq no ano 2017. .

2 Universidad Nacional Mayor de San Marcos

graças à intuição poética, poderia derivar em uma narração para o continente. Nesse sentido, o Guesa-Inca-Jesus-Prometeu não deseja perder nenhuma história, a fim de fortalecer o sentido da diferença latino-americana. Se, por um lado, pode-se dizer que as outras míticas são influências ocidentais de peso sobre ele, por outro é possível afirmar que o novo ser mítico se atualiza através delas em uma aliança insólita para a época. O imperativo em *O Guesa* não é perder sentidos, mas sim ganhá-los em um diálogo amplo e crítico.

De algum modo, Sousândrade vai além do simples hibridismo, pois emprega mais de dois elementos de referência para sustentar suas ideias e experiências sobre o que deve ser. Nesse ponto, o dever ser é uma constante interpretação por meio da lógica do mito que mantém em suspenso o tempo e se abre à voz profética. O poeta ao longo do texto menciona constantemente a Voz³. Os especialistas reconhecem a influência de Heine e Lamartine nesta figura. Porém, se assumirmos a insistência do mito cristão, no maranhense, temos que, forçosamente, a referência a dois momentos bíblicos. O primeiro, no capítulo 40, vv. 1-11 de *Isaiás* e, o segundo no evangelho de *São João* capítulo 1, v. 23. Em ambos os fragmentos, enfatiza-se a chegada do Salvador, a qual requer uma mudança espiritual nos homens. Outro fator relevante das leituras citadas tem a ver com o deserto, de onde provém a Voz que grita. Juntos, o deserto e o chamado à conversão têm por objetivo brindar dimensões religiosas no campo político, posto que O Guesa é quem tem a nova receita de unificação a partir do momento da sua partida, como demonstra a seguinte afirmação: “Adeuses co’a gentil filosofia / Com toda a metafísica inspirada / De Platão o divino; que em poesia / Possa caber nesta solidão sagrada”⁴.

Aqui, podemos observar uma das tensões da dinâmica mítica em Sousândrade, já que ele subsumiria a experiência da terra ao imperativo republicano de Platão. Não obstante, muitas vezes, no texto, a Natureza consegue ter uma voz própria⁵, uma sabedoria que fala ao poeta e que este tem que conjugar na expressão que se encontra, muitas vezes, em delírio⁶. Deste modo, não podemos perder de vista a perspectiva de que todo o livro é um rito de viagem em direção à morte, que renovará o mundo. O delírio cumpre a função de abertura experimental do personagem como percurso histórico que consegue extrair dos espaços que considera relevantes. No Canto XI, por exemplo, se detém para narrar e criticar a crise do incanato e as atrocidades da invasão espanhola. Nada gratuito o resumo, porque o poeta quer insistir na nocividade da separação, a admiração que deve manter pelo Tahuantisuyo e a necessidade de recuperá-lo no presente, apesar da incompreensão à qual o poeta-profeta pode ser submetido: “E sem ser qual Pizarro e Hernán Cortez / À conquista de impérios por façanha, / O Guesa é vencedor qual os mais fortes / E os mais leais nesta moral campanha. // E posições o mundo lhe of’recera, / Lhe acenara co’as honras, ai! sofrera / Dos homens o desdém falaz e imundo!”⁷ A profecia é desdenhada, ainda que se ofereçam argumentos

3 Canto I, II, III, IV, VI, IX, X e XI

4 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 54.

5 “[...] dos firmamentos / A linguagem é outra; qual da estrada; da estrela / A luz, há de talvez falar o espírito: / A terra é que ressoa do infinito / Som, da dor, do amor fundo que a flagela» (SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 219).

6 Canto I, II, III, IV, V, VIII, IX, X, XI e XIII. O delírio é evidente sobretudo nos casos dos cantos II e X.

7 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 411.

históricos-míticos e, inclusive, morais, sobre a relevância da unidade política da América Latina⁸.

Eis aqui o funcionamento do mito no livro: a obra constantemente remete o leitor ao passado, a fim de avaliar o presente e construir o futuro que se intui. O Guesa declara, por exemplo: “Ai! vinde ver a transição dolente / Do passado ao porvir, neste presente!”⁹ A leitura mítica que relativiza os tempos também é reversível a modo de dobra quando afirma, por exemplo: “... larvas doutros mundos, / que neste vos dão ideia”¹⁰. Assim, pode-se notar uma fissura da multiplicidade, que rompe de algum modo a visão aparentemente homogênea do escritor. Neste sentido, a república platônica teria que se adaptar à superfície narrativa explorada, posto que não contempla, *stricto sensu*, as variações narrativas que as míticas enlaçadas oferecem. Insiste o poeta em versos como estes: “Então vibrou essa harpa, da harmonia / Do passado, que o mundo não sabia, / Rude de liberdade e verdadeiro ardor. / Acorda do futuro: ao sol cadente / Sentindo a que há que em si qualquer presente / Estranho do mortal eterno isolador”¹¹. O trabalho criativo que o Guesa tem no centro serve para unificar não só os espaços sob a república, mas também os tempos que ela deveria ter em conta para sua construção. O herói mítico revive o passado esquecido pelos homens e lembra o futuro nas possibilidades do presente.

Consideramos que teria sido difícil para Sousândrade chegar a este tipo de fórmulas explicativas se não tivesse empregado o delírio ritual que devém do mito e que o anima na sua carreira ao encontro do futuro: “E ele à Voz dos céus s’erguia / Qual quem chamado s’ergue à nova espr’ança, / E, futuro, ao futuro ele corria”¹². O próprio mito marca as pautas do ideal, como se observa nesta interessante fórmula: “- É Camões o passado, que se preza / Grandioso; a homereal grandiosidade / É presente, é porvir, e a beleza/ Da mulher-crença, do homem divindade”¹³. Sousândrade desliga-se de alguma forma do poeta português para valorizar a eternidade que percebe em Homero, o qual espera que *O Guesa* possa obter através da influência livre do grego nos seus 13 cantos.

A repetição e adaptação dos mitos têm sua razão de ser no livro, principalmente na insistente esperança do cantor, que possui uma capacidade bifronte em referência ao tempo¹⁴. Em outras palavras, o acontecimento mítico iluminaria o passado e o futuro, fazendo do presente uma linha finíssima de realidade que depende dos outros tempos: “Velava, o que não vive do presente, / Pelos tempos longínquos, do futuro; / Pelos mais longes, do passado; e a mente / A embalar-se-lhe ao mar triste murmuro”¹⁵. Os toques finais desta consciência, não obstante, se apresentam pouco prazerosos para o personagem que vive uma profunda pena, a dor própria do peso cósmico que carrega sobre os ombros. Porém, não pode fugir à responsabilidade do

8 Cabe comentar que Sousândrade reconhece constantemente no poema que não será ouvido.

9 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 77.

10 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 59.

11 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 237.

12 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 241.

13 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 229.

14 Cf. JUNG, *Aiôn* e DELEUZE, *Lógica del sentido* p. 170-175.

15 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 279.

ideal, que se encontra tão fora dele como ele mesmo do centro de poder. Desta forma, o livro questiona um modo de fazer política com seus próprios instrumentos e sem medo do desdém, porque, como escreve Sousândrade: “Ouve-se o futuro”¹⁶. Importante agregar, aqui, que a mais forte revisão do presente do poeta realiza-se nos cantos II e X.

Conforme comentamos linhas antes, o poeta maranhense sai à procura do direito à terra elevando a potência cartográfica do mito que chega ao seu ponto mais alto nos cantos conhecidos como “infernos”. O reencontro com a terra não é só para dominá-la, mas para negociar com ela os termos de relação que possam, no final, demonstrar que a América jamais foi homogênea em mais de uma dimensão. A *complicatio* cósmica ou caosmologia, como diria Félix Guattari, implicaria a recusa de qualquer tipo de resumo e animaria a abertura sempre instável ao mundo com sua pluralidade, porque “[D]o caos surgem novos talismãs”¹⁷. Mas, para ilustrar as reflexões deste parágrafo, gostaríamos de citar os seguintes versos: “Meditando, sentia terra o cérebro / Onde a ideia, qual árvor’, se lhe enfinca: / E recém-nado, do terreno verbo / Sentiu-se em Deus e ergueu a fronte d’Inca!”¹⁸ Como pode se observar, existiria uma juntura íntima na qual a terra, o pensamento e a palavra se agenciam, transformam e divinizam o personagem.

A modo de resumo, a lógica mítica possibilita uma ampliação narrativa e, no processo, um ato profético para o futuro, mas um futuro contido em presentes e passados tecidos e marcados por uma perspectiva extática, ou de delírio, e por certa fatalidade¹⁹. O mito do Guesa reconhece as outras histórias como contrapontos hermenêuticos para se fortalecer e ajudar na irrupção de um outro mundo. A dificuldade deste tipo de experimentações poéticas reside na contenção do material semiótico no equilíbrio expressivo, como já percebeu a crítica.²⁰ Porém, o esforço titânico sousandradino cumpre com o objetivo de estranhar o leitor na apresentação de uma narração coerente com a heterogeneidade do espaço que exige uma voz singular.

16 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 409.

17 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 281.

18 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 421.

19 Este aspecto fica muito mais claro nos Cantos II e X.

20 Sousândrade tinha esta situação muito clara e a enfrenta na sua proposta poética no Canto V: «– Vós, que na lenda, do princípio, vistes/ O belo, embora a forma extravagante, / O tratado firmai da paz, que existe / Entre vós, o cantor e o Guesa errante: // Ele afinou as cordas de sua harpa / Nos tons que ele somente a sós escuta; / Nunca os ouviu dos mestres – se desfarpa / Talvez por isso a vibração d’inculta // No vosso ouvido. Que aprender quisera, / Sabem-no todos. – Lede letras sestras / Quando fora das leis também: que dera / Que o fizésseis! E os belos *sons* da orquestra // Não vos levaram ao desdém tão fácil / Pelos *gritos* que estão na natureza: / Desacordes, talvez; d’espr’anza grácil, / Talvez não; mas, selvagens de pureza! // Aos esplendores da arte desafeito, / Dos montes o escolar e das estrelas, Traja apenas sandália e manto (ao jeito / Do inca), mas de oiro puro e pedras belas. // Pois ele continua, à própria forma/ Do Bárbaro domínio, a rósea fita/ Ou já da história a lâmina, ou a norma/ Da saudade, a tragédia ou a vindita» (*O Guesa*, p. 184). Como pode-se notar, a grande luta encontra-se entre o pensamento e a realidade, entre o plano apolíneo e dionisíaco. Talvez o maior incômodo dessa tensão seja a grande abertura que o texto mostra neste sentido. Mas a intenção do poeta, que tem momentos altos e baixos, como antecedente de uma literatura revolucionária para América Latina, valeu a pena.

Encarnação em *O Guesa*

O arquétipo do Guesa, o saudoso que caminha e se coloca como o prisma exegetico das desgraças dos indígenas do Brasil estuprados pela colonização, das desgraças dos mexicanos, da república cristã norte-americana ameaçada pelo capitalismo ou dos incas pela invasão espanhola é uma exploração das relações da dor continental e sua história. Contra esse sofrimento é que o autor, com matizes messiânicos, tenta levar sobre si próprio toda a carga do mal. Indo ainda mais longe, Sousândrade agrega muito da sua vida ao poema, mitificando-se no processo. Aquele encontro com o rito do Guesa foi a grande saída que o autor contemplou para emprestar um ar de verossimilhança ao seu projeto, ou de conferir a ele toda a força expressiva necessária.

Entendemos por encarnação, no caso específico sousandradino, a existência de uma oscilação de sentido entre o mito e a vida do autor; cada uma se alimenta segundo as circunstâncias narradas em cada Canto. Neste sentido, pode se dizer que todo o passado prefigura a chegada do Guesa, como deixa ver Sousândrade ao compará-lo com Moisés e Manco Cápac²¹, sendo estes dois seus antecessores dele. Isto quer dizer que cada tempo possui seu próprio homem exemplar e, para o século XIX sul-americano, à espera da república ideal, é o personagem muísca o supremo herói prometido no libertador hebreu e no fundador do Cusco, capital do império incásico. A irmandade de cada um corresponde à missão de ser a personificação do novo sempre antigo.

A encarnação é a repetição da diferença dada em cada tempo. Outro exemplo deste tópico pode ser identificado nos seguintes versos: “Sentiu-se, Inti existindo, estando em Deus... / Era na infância um homem-deus vidente”²². O Guesa converte-se em uma espécie de deus menor, posto que, para o poeta, a revelação cristã seria superior. No entanto, não sai da lógica mítica e não nega as outras manifestações religiosas, porque reconhece nelas a revelação natural da divindade, segundo a teologia. Pelo menos, este é um avanço dialógico que no tempo de Sousândrade ainda não era contemplado. Por outro lado, a encarnação permite a humanização do ato libertador na inocência, que permite ao Guesa ver com clareza e julgar diferentes eventos sob uma mesma perspectiva, a busca da unidade, da renovação.

Oferecemos outro exemplo do poema sobre a perspectiva que se renova: “Quem apagou o Sol foi Pachacamac / A luz, no coração de Huaina acesa: / De Platão a República tanto ama; / Sentia-se Jesus na natureza”²³. A *persona christi* já se anunciava no mundo, mas só fica clara essa presença depois da invasão espanhola, quando o Sol é apagado pelo deus dos tremores ou animador da terra (Pachacamac), que deixa de falar os governantes andinos e assim dar passagem à formação republicana grega. Pelo menos, essa é a ideia do poeta maranhense: o sistema político andino tem uma continuidade nas propostas ocidentais, como afirma ao escrever “*Salve! salve!* esperança do futuro, / República social, ó revivente / Sempre-Fénix! fantástico e obscuro / É que não honra a aliança e foi descrente”²⁴. O sistema socialista ideal dos incas agora tem a oportunidade de aparecer de novo com a ajuda dos aportes do pensamento filosófico grego, especialmente.

21 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 452.

22 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 421.

23 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 443.

24 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 448.

Sousândrade, o epifânico, não deixa de ver uma coerência suprema entre distintos sistemas ou esferas semióticas.

A visão sousandradina tem sempre esses jogos de pessoas acumuladas para explorar o sentido do fluxo do sagrado, e seu correlato no fato político, ao corporalizar no leitor, após haver compreendido a função do personagem principal. A identificação romântica com o Guesa é fundamental na leitura do livro, porque, entrando em sintonia com os dias, entardeceres e anoiteceres, cada um com uma mensagem transcendente, o receptor poderia se comprometer com a religião e política justas para Latino-américa. De algum modo, a viagem colabora para que ele possa fazer chegar os conhecimentos até o povo: “o Guesa que sempre se sentia/ Revestido do *signo*, e sem do insano / Zeno ser filho, então lhe acontecia/ Deixar o manto etéreo e ser humano”²⁵. Que o *signo* encarne implica a proximidade do conhecimento do abstrato (etéreo).

Por fim, a questão agônica da experiência dessa enciclopédia do sentir corresponde ao conflito eterno entre o real e o ideal, entre o caos e a forma, à qual o nosso herói não renuncia em distintos níveis: “Lutou ele com Deus-Onipotente, / E vencido não foi; co’a terra e os mares; Co’as nações fortes e as nações tementes, / E vencido não foi”²⁶. A certeza de que tudo é um combate corpo a corpo em *O Guesa* é uma das características mais importantes do plano mítico da obra que, evidentemente, se encontra unido fortemente aos planos estéticos e políticos. Embora seja certo que o titanismo expressa uma subjetividade extrema, este não existiria sem um corpo apto ao sentir.

A importância da percepção no poema joga com a tensão gerada entre o pensamento e a terra, pois a extensão material de alguma forma deve ingressar em um outro estado de manifestação, no qual o poeta artesão possa colocar todas as peças do jogo sobre a tábua da clareza: “O pensamento contempla a terra, puro o firmamento, / Qual se dentro de um globo deslumbrante”²⁷. Esta oscilação é muito interessante e tem a ver com o dilema ontológico em *O Guesa*; as percepções devem ser organizadas pelo pensamento que permanece absorto ante o espaço. A refundação não só da América, mas da própria terra, tem sentido em uma nova colocação narrativa (o próprio livro, a modo de manual) que se tenta criar:

Oiço os ermos – ao fundo desta calma / Contemplo a Inteligência universal
–/ Me reconheço ali – vibra minha alma / De Deus no seio eterno natural.
“Em Deus vibra minha alma – incandescente, Belo espectro solar, dentro
irradia / Ele *aqui* – onde ávido o anuncia / O que o ver pôde nunca e
mais o sente. / “Eu sinto em *mim* o que *lá* está – é destas / Calmas o
que animara esta existência – Há de sentido estar a Inteligência / Em si
também a mim–”²⁸.

Sousândrade aproxima-se aos poucos de um panteísmo que só é possível de ser interpretado por esse corpo revestido de uma inteligência profundamente natural e universal. A ponte

25 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 78-79.

26 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 515. Nestes versos, ecoa claramente a luta de Jacó contra um ser espiritual em *Gênesis* 32, 25-33.

27 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 118.

28 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 191.

da divindade fica quase inservível, porque existe uma identificação tríplice entre o sentir, o saber e o *locus*, dado que no Guesa resumem-se todas as entidades arquetípicas religiosas. Esta contradição discursiva do poeta maranhense nos permite dizer que o dilema ontológico do poema se encontra em uma oscilação constante e tão inacabável como o poema mesmo. Este dilema do ser também é próprio do romantismo, no entanto, Sousândrade agrega notas de localidade ao argumento, permitindo uma abertura crítica produto da sua luta conceitual. cremos que, nos versos a seguir, a questão é ainda mais evidente: “[E] compreendendo-lhe a alma esse tesoiro/ Geológico, de amor que tem a terra, Não porque seja de rubis e de oiro / Mas pelo que do eterno e oculto encerra”²⁹.

A terra exigiria uma sintonia espiritual como a que os sentidos de Sousândrade-Guesa oferecem, para um projeto total de novo homem e novo mundo. Ao final, todos estes sinais devem ser aceitos na intimidade do leitor, porque ele também é latino-americano e é parte de sua história e geografia: “Móveis noites d’estrelas que fagulham/ Toda existência, o reino dos sentidos/ Passando ao coração, e nos ouvidos/ O fracasso dos pongos que marulham!”³⁰ Entre o céu e a terra, o herói interioriza, paulatinamente, todos os afetos que, no fundo, possuem uma trama que deve ser exposta ao custo da heterogeneidade.

Viagem

Anteriormente, afirmamos que Sousândrade representa uma linha de fuga do seu tempo e do Brasil. Esta proposta deve-se ao seu pensamento que se move, na exterioridade do país, para o país mesmo, assim como para o território que o rodeia. Esse é o deserto da Voz que chama à conversão, que sai da comunidade para se dirigir a ela³¹. A selva, o Caribe, os Estados Unidos ou as costas do Pacífico, por exemplo, são mitificadas pela viagem do herói, que tem um reencontro com cada território e com as histórias que cada um possui. Assim, ele remove os estratos narrativos dos espaços e os lança sobre o texto. O Tatuturema, o cristianismo republicano, o incanato e o prometeísmo são absorvidos e agenciados em cada passagem narrada. O poeta maranhense constantemente se encontra sintonizando ritmos espaciais e narrativos nele mesmo, como acontece no caso do Canto VI, no Rio de Janeiro, no qual o Guesa toma a posição de Prometeu “tropical”. Citamos:

Expandem-se a memória sobre a tela / Da vaga natural, de norte a sul, / E os doces tempos desenhados nela, / Como mares de rosas e de azul. / “Sente-se, vê-se na imortalidade / Dons, que da terra e já de nós s’ergueram: / De lá descendo o Criador ao mundo/ Daqui subindo a criação aos céus; / No amor gemendo o coração profundo, / Harpa suspensa entre o nada e Deus”³².

29 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 468-469.

30 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 56.

31 Cf. BLANCHOT, Maurice. La palabra profética. Em: *El libro por venir*. Trad. Cristina Peretti e Emilio Valasco. Madrid: Trotta, 2007, p. 105-113.

32 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 162.

O importante da viagem mítica não é propriamente o princípio nem o final, mas tudo o que fica no meio dela. Isto quer dizer que a poesia expressa aquilo que está entre o “nada e Deus”, entre o céu e a terra, entre o norte e o sul. A imortalidade é tudo isso que poderia ser considerado como caos, mas que é tudo o que tem conexão entre um estrato e outro, o qual o poeta plasma no poema. A façanha do viajante produz uma grande memória da terra, aceitando essa íntima relação de planos sobre o plano criativo. Ou seja, a arte é produto de inúmeros encontros e não só de uma vontade especialíssima do gênio; o artista faz uma aliança com a terra e os termos nela guardados, para suspendê-los no livro. O jogo de desterritorialização e reterritorialização faz sentido nessa atividade cartográfica, porque os mapas estão realmente cheios de narrações que os configuram como guias no solo prático da existência.

A ideia do meio como ponto central da poética mítica não é nova e Sousândrade a enfatiza com certa consciência de pertencer a um momento de transformação humana em vários níveis. Se na citação anterior se falava que o conector entre a nada e Deus era a poesia, em outras partes escreve que seu sonho, seu delírio, encontra-se entre a “origem e a morte”³³. No deslocamento, sabem-se os pontos de saída e de entrada, mas o que lhes brinda sentido pertence a tudo o que se encontra no entre: “Oh, natureza, / Quanto ocultavas tu sem amostrares, De luz, de sons e d’íntima beleza! / ‘Em seu dia final quanto é-se humano / D’alma sentindo as meigas relações / Que há entre os céus e o homem soberano, / Entre esta amante terra e os corações!”³⁴ O que se pode perceber no caminho que vai da terra ao coração pertence à natureza como exemplo sumo de beleza e das sumas relações de sentido que permitem ao poeta construir uma grande narração. Sousândrade nos apresenta, deste modo, um traslado “sentinte”, um movimento que quer fazer música segundo o pensamento e o solo, porque a preceptiva não abarcaria realmente o experimentado, deixando-o limitado. A grande aposta do poeta maranhense é a busca de um acorde musical para a América.

É preciso, ainda, comentar sobre a presença do Sol acompanhando o Guesa, mas deixaremos esse tópico para um futuro artigo. Resta dizer que a figura da razão, representada pela luz do conhecimento libertário, acompanha o herói na forma natural e divina a partir da perspectiva mítica dos incas. É a luz do passado, em aliança com a luz platônica republicana, que anima a viagem do Guesa e, desse modo, o ato de pensar e a realidade territorial consegue criar autonomia colaborativa dentro do texto: “Fecundas terras, onde lhe chovia / Eterno pensamento, irradioso. / Cristalino, a que ao Sol ideal o dia / Ortivo incásio abriu, doce e formoso!”³⁵ De algum modo, a eternidade adquire uma cor material na percepção do mundo, porque o criador “entrega-se à grande natureza”³⁶. Não temos somente o ideal do domínio, mas o do encontro, do diálogo, em vários trechos poéticos de *O Guesa*. Com isto, concluímos, desde outra ótica, que existiria uma(s) força(s) semióticas que influenciam e penetram no texto, obtendo uma reacomodação e reajuste da lente perceptiva do poeta para se doar à comunidade como objetivo supremo.

33 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 54.

34 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 222.

35 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 442.

36 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 53.

Para terminar, Sousândrade, nessa ciência da surdez espiritual dos seus contemporâneos, não duvidou em nenhum instante que contemplava terra do futuro, nas terras passadas e presentes que visitava, com o mecanismo da viagem delirante romântica. Esta síntese pareceria um tanto exagerada, mas claramente faz parte da retórica sousandradina que nós queremos tentar compreender em relação ao nosso tempo, como contraponto e não como domínio da verdade que se gestava nessa épica, já que “é do Guesa a existência do futuro; / Viver nas terras do porvir, ao Guesa / Compraz, se alimentar de pão venturo, / Crenças do Além, no amor da Natureza”³⁷. Se formos um pouco mais perto da linha que traça Sousândrade, ele quer ser a primeira notícia desse homem novo que está por chegar, mas que é uma realidade para quem percebe, no meio vital, fatores transcendentais que as míticas têm apresentado insistentemente para a humanidade.³⁸

Referências

BLANCHOT, M. **El libro por venir**. Madrid: Trotta, 2007.

DELEUZE, G. **Lógica del sentido**. Buenos Aires: Paidós, 2010.

JUNG, C. G. **Aion. Contribuciones al simbolismo del sí-mismo**. Madrid: Editorial Trotta, 2011.

SOUSÂNDRADE, J. **O Guesa**. Rio de Janeiro: Ponteio; São Luís, MA: Academia Maranhense de Letras, 2012.

37 SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 422.

38 Agradeço a revisão do texto realizado pela doutora Sara Lelis de Oliveira e o apoio e confiança na qualidade do mesmo indicado pela doutora Myriam Ávila.

TEORIAS EM CONEXÃO: UMA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE O BARROCO E O NEOBARROCO

Maria Stella Galvão Santos¹
Samuel Anderson de Oliveira Lima²

O barroco é um modo de vida.

Afrânio Coutinho

Para compreender a complexidade do movimento estético chamado Barroco, devemos retroceder a tempo de buscar situar os anseios do homem dos séculos XVI e XVII, notadamente na Espanha, palco desta apropriadamente chamada *Edad de Oro*, período de máximo esplendor da cultura espanhola entre as derradeiras expressões renascentistas e a ascensão barroca. A título introdutório, lembremos da máxima de Octavio Paz ao refletir sobre a expressão poética da solidão humana no mundo: “cada lugar é o mesmo lugar e nenhuma parte está em todas as partes” (Paz, 1996, p. 102). Paz propõe, nos ensaios de *Signos em rotação*, questões de ordem arquetípica comuns à aventura humana em diferentes épocas: “na arte clássica, a novidade era uma variação do modelo; na barroca, uma exageração; na moderna, uma ruptura” (Paz, 1996, p. 134). Por que a noção de exagero impregna as descrições e contextualizações do barroco histórico? Quais circunstâncias determinaram o olhar do artista barroco e os modos pelos quais traduziu o lhe passava pelas retinas setecentistas?

Algumas respostas são fornecidas por Lina Rodríguez Cacho, autora de *Manual de Historia de la Literatura Española* (2016, p. 167-168). Ela repassa as graves e profundas crises que

1 Doutoranda em Estudos da Linguagem, área Literatura Comparada (PPgEL-UFRN). Doutora em Educação (UFRN e Universidad de Valencia, Espanha). Parecerista da Revista Extensão e Sociedade. Membro do Grupo de Pesquisa Ponte Literária Hispano-brasileira.

2 Chefe do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas/UFRN. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem/UFRN. Editor-chefe da Revista Odisseia. Líder do Grupo de Pesquisa Ponte Literária Hispano-brasileira.

convulsionavam, naquele período, a zona mediterrânea europeia, que compreendia Espanha e Itália. Ambos sofriam os revezes de um novo ordenamento político no qual ascenderam Holanda, Inglaterra e França, ao mesmo tempo em que a noção tradicional de cristandade perdia terreno tendo por protagonista a Reforma Protestante. Vejamos o que nos diz a pesquisadora: “de entre todos los datos con repercusión social, es sin duda la bancarrota económica la que destaca en el panorama de agotamiento y decadencia política de todo el siglo XVII, y es también la que más reflejo tiene en la literatura del periodo” (Rodríguez Cacho, 2016, p. 168). Esse impacto disseminou-se em diferentes âmbitos da criação artística, como ressalta Affonso Ávila (2016), nesta época marcada por grandes transformações materiais e também por uma crise filosófica deflagrada de choques ideológicos e embates religiosos de intensa repercussão nos séculos subsequentes.

Variações barrocas semântico-alegóricas

Nomear o barroco sempre foi tarefa de grande magnitude desde o ponto de vista linguístico. Nos diferentes estudos dedicados ao tema, encontramos o uso de termos tão diversos como abrangentes: estética, estilo, espírito, sensibilidade. Nesse contexto, o barroco foi classificado como degenerescência (Benedeto Croce), como categoria estilística (Wölfflin), como alegoria (Benjamin), como um *ethos* (Echeverría), como toda uma cultura (Maravall) ou relacionado à época contemporânea por meio do conceito de neobarroco (Severo Sarduy, Omar Calabrese). A origem do vocábulo “barroco” é incerta e com frequência se relacionou a um enfoque pejorativo e associado à noção de decadência, estranheza, distorção e exagero, conforme descreve Regina Helena Ferreira Silva na introdução da edição brasileira do clássico *Renascença e Barroco* (2012), do historiador suíço Heinrich Wölfflin. Ele enxergava o barroco na contramão dessa visão, vendo-o como uma representação nova e vital que havia evoluído a partir do Renascimento, como descreve nesta metáfora: “A morte lenta da planta não se dá por culpa do solo, ela encerra em si mesma suas leis vitais. O mesmo acontece com o estilo: a necessidade de mudar não lhe vem de fora, mas de dentro: o sentimento das formas se esgota segundo suas próprias leis” (Wölfflin, 2012, p. 88).

Tratava-se, para o autor, de identificar essa corrente estética como inevitável decorrência da anterior. É, portanto, a ambiência ou período histórico vivenciado pelos artistas que se converterá em um pano de fundo capaz de aproximar manifestações artísticas de diferentes características, a saber, a arquitetura, a pintura, a escultura e, enfim, a literatura. A cronologia do barroco, conforme o historiador de arte suíço, pode ser demarcada por 200 anos (entre os séculos XVI e princípios do XVIII) e, neste longo período, “o estilo se desenvolve de um modo que se torna difícil apreendê-lo como único” (Wölfflin, 2012, p. 26). Naturalmente se depreende deste marco histórico que o apogeu se dará no século XVII, período que a historiografia atribuirá, sem dissensos, a esta manifestação artística. Nele, o marco inicial é o ano de 1630, marcado por adjetivos como pesado, maciço, contraído, severo. Gradativamente o estilo se torna mais leve e até mais alegre. O entusiasta Wölfflin (2012, p. 28) pontuará que “toda inovação é um sintoma do emergente estilo Barroco” e que, diferentemente de outros estilos, esta “sensibilidade artística” se caracterizou por ser única e infalível. E mais, trata-se de um estilo que se desenvolve sem

modelos e sem etimologia rigidamente definida, conforme se vê: “alguns sugerem a figura lógica *baroco*, que resulta em algo absurdo; outros sugerem um tipo de pérola ‘não totalmente redonda’, que é designada com esse nome” (Wölfflin, 2012, p. 34).

As aproximações com o barroco habitam, não raro, um terreno marcado pelo arrebatamento, como descreve Walter Benjamin em várias passagens de *Origem do drama trágico alemão*: “Encontramos frequentemente, nas tentativas de apreender o sentido desta época, aquela típica sensação vertiginosa que em nós provoca a visão do seu universo espiritual, com todas as suas contradições” (Benjamin, 2011, p. 47). É nessa perspectiva que o teórico alemão situa o homem religioso do barroco, preso fortemente ao mundo por pressentir que ele o arrasta rumo ao despenhadeiro, no limite, em direção à morte. Diz Benjamin que o barroco extrai do além uma “panóplia de coisas que até aí se furtavam à configuração artística, trazendo-as, no seu apogeu, violentamente à luz do dia para esvaziar um derradeiro céu que, nessa sua vacuidade, será capaz de um dia destruir a terra com a violência de uma catástrofe” (Benjamin, 2011, p. 61). É ele um dos primeiros teóricos a sublinhar a importância, para o barroco, da perspectiva alegórica das origens cristãs. Isso está evidenciado, conforme o autor alemão, nas afinidades observadas entre a cristandade medieval e a barroca. Em ambas, afinal, aparece o triunfo da alegoria e o martírio do corpo. Não por acaso, como assinala, ambas representações medievais e barrocas “se compraziam na aproximação, com intenções bem claras, de imagens de ídolos e ossadas” (Benjamin, 2011, p. 238).

O chamado espírito barroco, como depõe muitos historiadores, foi nutrido também no plano espiritual pela Contrarreforma com a qual a igreja católica espanhola, em especial, desafiou os ventos que sopravam do Luteranismo. Vários autores, especialmente historiadores da arte, situaram esse contexto como pano de fundo para a eclosão do estilo barroco, ao redor do século XVI. O contraste e o paradoxo, frequentemente encontrados no estilo barroco, refletiam a realidade da Espanha durante o século seguinte, classificado pela historiografia como o *Siglo de oro*. Os extremos do barroco espanhol compõem, como descreve Lina Cacho, um modo de conceber o mundo pautado por um concerto de desconcertos e como oposição de contrários, ambos componentes de uma ideia genuinamente barroca “que se manifesta estilisticamente en el gusto por todo tipo de figuras bajadas en el contraste y la paradoja” (Rodríguez Cacho, 2016, p. 168).

Victor Tapié (1983, p. 16) nos lembra, porém, que “por Reforma é preciso considerar não apenas Lutero e seu rompimento com a Igreja Católica, mas a angústia universal que atinge simultaneamente as classes instruídas e as camadas populares”. Ele atenta ainda para o fato de que a crise religiosa que teve lugar no século XVI colocou em xeque toda a herança espiritual da Idade Média (Tapié, 1983, p. 27). Não por acaso, é na arquitetura das igrejas que, como afirma Wölfflin, alcança-se o âmago do barroco, que se manifesta preferencialmente através dos espaços grandiosos que produzem no espectador um estado próximo ao da embriaguez, de fuga da realidade e arrebatamento: “é uma sensação global, vaga; não se pode apreender o objeto, sente-se o desejo de abandonar-se ao infinito” (Wölfflin, 2012, p. 99). Neste mesmo diapasão, lemos um filósofo contemporâneo como Deleuze descrever um viés do que chama de empreendimento barroco: os lugares, há muito existentes, nos quais o que se tem para ver encontra-se dentro: cela, sacristia, cripta, igreja, teatro, sala de leitura ou de estampas: “é por tais lugares que o Barroco se

interessa, para deles extrair a potência e a glória” (Deleuze, 1988, p. 48). Aí nasce também o que ele julga o primeiro traço estético fundamental do barroco, a saber, a dobra, a obra ou operação infinita: “o problema não é como findar uma dobra mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito” (Deleuze, 1988, p. 58).



Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro (1657-1773), considerada uma das expressões máximas do Barroco no Brasil. Foto: Ana Rodinsky

Aproximações entre o Barroco e a Pós-Modernidade

Em seu clássico *A dobra*, Deleuze associa o barroco às concepções daquele que é considerado o mais barroco dos filósofos, Gottfried Leibniz (1647-1716), e lembra-nos que o pensamento pós-moderno expressa, assim como o barroco, crise, complexidade, movimento: “em Leibniz, como no Barroco, os princípios da razão são verdadeiros gritos: nem tudo é peixe, mas há peixes por toda parte. Não há universalidade, mas ubiquidade [onipresença] do vivente.” (Deleuze, 1988, p. 24). O filósofo francês pondera que a cisão entre interior e exterior, ou entre estrutura e fachada, componentes típicas da arquitetura barroca, como pontuado por Wölfflin, “remete à Dobra, que se atualiza nas dobras íntimas que a alma encerra no andar de cima e que se efetua nas redobras que a matéria faz nascer umas das outras [...]”. (Deleuze, 1988, p. 51).

Este *continuum* intrinsecamente vinculado ao barroco, este desdobrar-se ao infinito, encontra plena guarida na ideia do **éon** trazida à teoria crítica por Eugenio D’Ors em *Lo Barroco* (1993), cuja primeira edição data de 1935. O autor introduz sua percepção da atemporalidade das manifestações barrocas ao retomar a concepção de Wölfflin, que já sugerira a repetição da estética em vários âmbitos, e rejeitar o ponto de vista comum de considerá-las como fenômeno fixado em um dado momento, em um *locus* e uma cronologia rígida. O que D’Ors propõe, em síntese, é uma concepção de tempo diversa da discutida até aquele momento em relação ao barroco, adotando a noção de “constantes históricas” que se repetem sem ordem cronológica. Para este autor, portanto, o barroco “es una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas tan recíprocamente lejanas como el Alejandrino lo está de la Contra-Reforma o está del período ‘Fin-de-siglo’; es decir, del fin del XIX, y que se ha manifestado tanto en Oriente como en Occidente” (D’Ors, 1993, p. 66). Ele traz da Escola grega de Alexandria o vocábulo **éon** para ilustrar o processo de transmutação barroca no curso de diferentes épocas, a ideia mesma de uma eterna realidade: “un **éon** para los alejandrinos significa una categoría que, a pesar de su carácter metafísico – es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría –, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia” (D’Ors, 1993, p. 63).

Essa visão dorsiana do barroco como constante da alma e de sua tradução nas artes encontrou forte adesão entre muitos estudiosos, notadamente europeus, mas também opositores como o brasileiro João Adolfo Hansen. No ensaio “Barroco, neobarroco e outras ruínas”, Hansen taxou o historiador espanhol de espiritualista e adepto de estudos kardecistas ao defender a noção de “constante universal do espírito humano”: “certamente o termo pode ser usado como se usa qualquer outra etiqueta arbitrária para classificar operatória e descritivamente um *corpus* determinado” (Hansen, 2001, p. 14). Para este autor, o estilo distorcido ou acumulado dos modos de representar a experiência do passado e as expectativas de futuro nada tem do chamado irracionalismo barroco: “as letras, poesia e prosa, hoje classificadas como “barroco”, ordenam a forma de maneira equivalente à *conformatio* por meio das agudezas” (Hansen, 2001, p. 54).

Curiosamente, encontramos em Sant’Anna (2000, p. 104) a observação de que este período [século XVII], à parte uma estilística peculiar e um avanço científico considerável, “também conheceu uma forte prática do pensamento mágico e esotérico. A alquimia tornou-se uma prática a tal ponta disseminada que até príncipes [...] tinham destilarias em seus palácios

para fazer experimentos”. Como nos lembra esse autor, o outro lado da ciência é a magia, que pressupõe o âmbito do inexplicável, o artista e o xamã conectando dois mundos, produzindo de um lado “a manipulação do poder mágico” e, de outro, a elaboração do poder estético”. Portanto, reforça Sant’Anna (2000, p. 110): “faz sentido insistir na conexão barroca entre ciência e magia, religião e conhecimento silogístico”.

Essa associação também foi claramente percebida por Maravall (1975, p. 140-141), cujos estudos pretenderam estabelecer um marco teórico para o que ele classificou mais amplamente de “cultura barroca”, definida nos termos de um pragmatismo ordenado, de maneira aparentemente paradoxal, pela ideia de “prudência”: “Probablemente de ahí (de la prudencia) le viene al Barroco, por debajo de sus desmesuras y exageraciones, su aspecto de una cultura cuyo desorden responde a un sentido, está regulado y gobernado” (Maravall, 1975, p. 141). Assim, debaixo da aparente desorganização, como situa Maravall, o barroco termina por apresentar uma disciplina e uma organização que suplantam a de outros períodos da história. Ainda na parte introdutória do clássico *La cultura del Barroco*, o autor dirá que, a despeito de enxergá-lo como um conceito histórico, é possível estabelecer certas relações entre elementos externos, puramente formais, do barroco europeu do século XVII, com aqueles apresentados por diferentes épocas históricas e culturas distantes entre si. (Maravall, 1975, p. 23).

No alentado *Estudios sobre el Barroco* (1972), o alemão Helmut Hatzfeld observa que o conceito do tempo-eternidade é tão estreitamente vinculado à sua manifestação, notadamente nas artes e na literatura, “que no puede dudarse de que informa todo el ser del hombre [...] nada menos que la proyección psicológica del sentimiento infinito de la eternidad como tiempo en el espacio” (Hatzfeld, 1972, p. 116). Em consonância com Wölfflin (2012, p. 98), que destacou o quão interessante era observar o novo estilo na poesia, com seus adjetivos de reforço, as terminações sonoras, as pesadas repetições, a construção afetada da frase, o ritmo lento do todo, Hatzfeld chama a atenção para uma especial predisposição para o paradoxo, a metáfora, o contraste, a condensação e a evocação: “la confabulación de todos estos recursos de estilo produce, en la mayoría de los casos, un efecto de grandiosa majestad, un efecto magnífico que, en ocasiones, puede ser también jugueteón y gracioso.” (Hatzfeld, 1972, p. 498-499)

Desembarque barroco em solo hispano-americano

Já no primeiro capítulo do livro, Hatzfeld (1972) cita as quatro condições que os historiadores de arte encontram primordialmente nos países latinos como requisito prévio para a aparição [melhor dizendo, para a reaparição] do barroco. São elas a existência do renascimento como ponto de partida, a existência de uma Reforma a qual se sucedeu uma Contrarreforma dominante em vários âmbitos artísticos e, finalmente, a potência em equivalência das artes figurativas e literárias. Mas, como lembra Benjamin (2011), a descoberta do barroco literário foi tardia e sob o signo de uma grande ambiguidade.

Neste horizonte, em *El espejo enterrado*, texto ensaístico que reflete sobre os cinco séculos da presença espanhola nas Américas, o escritor mexicano Carlos Fuentes afirma, em relação ao século de ouro espanhol, que “en esta prolongada tensión entre lo que es permitido y lo que

es deseado, lo que puede verse y lo que debe permanecer invisible, lo dicho y lo no dicho, hay una beleza pictórica, verbal y dramática más elocuente que cualquier silencio” (Fuentes, 1992, p. 182). Não inteiramente alheio à tensão apontada por Fuentes, Echeverría (2011, p. 47) situa sua concepção do *ethos* barroco como não pertencente a uma tradição ou época particulares, mas como um modo artístico que “se genera y desarrolla a partir de ciertas circunstancias que sólo se reúnen de manera desigual en los distintos lugares y momentos sociales de esa história”. E inexistente um panorama mais adequado ao estudo desse *ethos* barroco, segundo este teórico equatoriano, que a história que emergiu do processo de destruição das culturas indígenas e africanas durante o processo da conquista ibérica (Echeverría, 2011, p. 48).

Para esta mesma direção aponta Affonso Ávila na nota à 3ª edição de *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*, ao tratar do barroco brasileiro e dos estudos desenvolvidos sobre o tema em outros países da América Latina. Ressalta, então, o papel primordial do barroco “enquanto fator de aproximação, integração e casamento sígnico entre as aportações matriciais do chamado colonizador e uma predisposição sensível do universo novo e tropical, interagentes assim na moldagem de um ser cultural próprio e ibero-americano” (Ávila, 2016, p. 18). Esta conexão, pensada nos termos de uma reapropriação cultural e estética, iniciou-se de forma intensificada a partir da recuperação da herança poética de grandes nomes do barroco do *Siglo de Oro* espanhol, como Luís de Góngora (1561-1627). Coube à geração espanhola de 1927 resgatar a contribuição dos literatos espanhóis daquele período dourado, especialmente nas figuras dos poetas Góngora e Francisco de Quevedo: “a leitura estrutural que García Lorca e Dámaso Alonso realizaram da poesia de Góngora é, para nós, seus contemporâneos, a poesia de Góngora” (Campos, 1969, p. 219).

Do ponto de vista dos historiadores espanhóis, o ingresso do barroco no mundo americano se deu inicialmente como extensão do traslado de muitos artistas espanhóis para a chamada “Nueva España”. É nela que serão encontradas, como nos situa Tapié (1983, p. 34), tanto as devoções espanholas como a forma de arte que as traduzia: “normalmente o culto dos santos, tal como era compreendido na contrarreforma, encontrava-se associado a um clima de maravilhoso e de realismo que a liberdade do barroco podia melhor evocar e satisfazer”. Ou, como afirma Jeong-Hwan Shin (2002, p. 1672): “el barroco fue introducido en América como un instrumento de colonización, pero los americanos lo convirtieron en un instrumento para manifestar su propia identidad cultural.”

Esta vinculação estreita do barroquismo em América com a mesma ambiência vivenciada na Espanha do século XVII, se por um lado antecipa expressões que serão usadas para qualificar a literatura hispânica do século XX, por outro, valoriza em demasia o culto imagético que não seria a pedra de toque do barroquismo em solo colonizado, ao menos não para o objeto de nossa pesquisa. Para ilustrar essa perspectiva, recorremos a Chiampi (1998), que situa nas vanguardas e na modernidade o “entrocamento” dessa tradição hispânica que reverberaria na América hispânica. A mesma modernidade que descentra o espaço europeu abrindo o flanco para a emergência da expressão latino-americana, como bem situa Lezama Lima.

Modernidade barroca

Em seu ensaio “La curiosidad barroca”, Lezama Lima repassa criticamente as definições do barroco como estilo excessivo e formalista, propondo, em seu lugar e em primeiro posto, o que chama de “tensão” como marca indissociável desta estética. Em segundo lugar, como pontua, “hay un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica, y tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje tal vez únicas en el mundo [...]” (Lezama Lima, 1993, p. 80). O escritor cubano convoca uma personagem por ele caracterizada, a do “señor barroco”, cuja aparição se dá na medida em que se distancia o tumulto da conquista e da presença do colonizador.

Para a mesma direção aponta a contextualização barroca feita pelo também ensaísta e escritor cubano-suíço Alejo Carpentier. Em resposta à pergunta que ele próprio faz sobre o porquê de a América Latina ser a terra de eleição do barroco, ele anota: “Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser barroco” (Carpentier, 2007, p. 142). Coube a Carpentier empreender uma viagem ao Haiti dos anos 1940 que o marcaria definitivamente, quando então engendrou uma definição que também marcaria sua obra, a representação dos cenários apoteóticos, de uma natureza exuberante, que constituiriam o “real maravilhoso” sob o olhar do escritor: “lo real maravilloso es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano” (Carpentier, 2007, p. 148).

Como refere a bibliografia sobre a colonização espanhola, seguida da portuguesa, houve grande pasmo e deslumbramento dos europeus ao desembarcarem nesta terra, como escreveu Cristóvão Colombo a Luis de Santángel, um dos que financiaram a empreitada – “en ella hay pinares a maravilla y hay campiñas grandísimas, y hay miel, y de muchas maneras de aves, y frutas muy diversas”³. O alumbramento inicial frente à natureza tropical daria lugar ao fascínio frente às riquezas destas terras que foram objeto de espólio por, ao menos, três séculos. Mas, no plano puramente estético, como observa Sant’Anna em seu *Barroco, do quadrado à elipse*, a estupefação e o pasmo marcaram a chegada do europeu, impregnado de racionalidade, “se desnordeando diante dessa natureza poderosamente antropofágica. Antropofagia enquanto movimento estético [...] é o modo de assimilar o outro, submeter o alheio à sua própria organicidade” (Sant’Anna, 2000, p. 259).

Igual percepção envolveu o terceiro cubano desta trindade tão intrinsecamente vinculada ao campo das ideias barrocas ao longo da segunda metade do século XX. Trata-se de Severo Sarduy, que ainda teve o mérito de iniciar o desenho epistêmico de um neologismo (neobarroco) proposto por ele nos anos 1970. O fluxo incontido da linguagem nessa tempestade barroca engendra o que ele chamou de “recaídas” (do francês, *retombé*) reflexo da reelaboração do vértice estético incorporado à bagagem simbólica dos primeiros evangelizadores espanhóis.

3 Primeira carta de Cristóvão Colombo/1493. Disponível em: <http://www.pudh.unam.mx/perseo/primera-carta-de-colon-1493/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

“simple confirmación y regreso del barroco – pero esta vez no el trasplantado, sino de ‘origen’ ya sudamericano [...] barroco ideológico que, aunque activado por otra urgencia y por otra subversión, no contradice la acción jesuita de ayer” (Sarduy, 1987, p. 103).

O termo foi recuperado na década seguinte por Omar Calabrese em *La era neobarroca* (1987), livro que questiona a adoção do termo pós-moderno para o período que se seguiu ao fim das vanguardas do início do século XX e, portanto, aos questionamentos em torno da modernidade. O autor propõe, então, nomear como neobarroco os objetos culturais do período pretendido pelos pós-modernos. “Mi tesis general es la de que muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tempo están marcados por una ‘forma’ específica que puede evocar el barroco. [...] Naturalmente, la referencia al barroco funciona por analogía” (Calabrese, 1987, p. 30-31).



Tabernáculo Metropolitano junto a la C

Em franco diálogo com a visão cosmológica de Sarduy, Calabrese argumenta que o termo “barroco” se aproxima de modalidades de categorizações que perturbam a ordem habitual do sistema e o desestabiliza. Esta visão do barroco como estética que dialoga com formas limítrofes de pensar a representação do mundo, como uma espécie de estertor que confronta a ordem estabelecida, encontrará guarita na noção de neobarroco proposta pelo autor italiano: “la búsqueda del ‘neobarroco’ se realizará por hallazgo de figuras (es decir, manifestaciones históricas de fenómenos) y por tipificación de formas (modelos morfológicos en transformación)” (Calabrese, 1987, p. 43).

O pensamento ensaístico latino-americano da primeira metade do século XX, portanto, buscou entranhar-se na ideia de reapropriação do barroco com cores hispano-americanas e na configuração estilística do novo romance latino-americano. Nesse processo, destacam-se Lezama Lima e Carpentier, cujas leituras convergem para essa espécie de imanência barroca desde a perspectiva de herança e como projeto próprio do continente. Para o primeiro, a palavra-chave é transfiguração, utilizada por ele em um curto texto ensaístico acerca da exposição de um pintor cubano, Roberto Diago (1920-1955): “cuando decimos barroco español ou colonial caemos en el error de utilizar palabras de la historiografía artística del resto de Europa para valorar esos hechos nuestros, de nuestra cultura, totalmente diversos” (Lezama Lima, 1961, p. 15).

Nesta direção, cabe resgatar em Mattalía (1996) a contribuição do poeta nicaragüense Rubén Darío, marco do Modernismo na América hispânica, quando afirma que os ares da modernidade se fizeram soprar primeiro neste continente, comparativamente à Espanha, principalmente por existir “en la nueva generación americana um inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y oceanos de mediocracia” (Darío *apud* Matallia, 1996, p. 97).

atedral de la Ciudad de México en la Plaza del Zócalo. México. Foto: Juan Carlos Fonseca Mata

Quando Rubén Darío escreve *Cantos de vida y esperanza*, afirma Octavio Paz que ele o faz como um espírito moderno que descobre a realidade hispano-americana.

A literatura hispano-americana é uma empresa da imaginação. Propomos inventar a nossa própria realidade: à luz das quatro da madrugada sobre um muro esverdeado nas cercanias de Bogotá; o vertiginoso cair da noite sobre Santo Domingo. [...] Inventar a realidade ou resgatá-la? Ambas as coisas. A realidade se reconhece nas fantasias dos poetas: e os poetas reconhecem suas imagens na realidade. Nossos sonhos nos aguardam ao dobrarmos a esquina. Desenraizada e cosmopolita, a literatura hispano-americana é regresso e procura de uma tradição. Ao procurá-la, a inventa (Paz, 1996, p. 130-131).

Nesta direção também segue o crítico uruguaio Ángel Rama, ao discorrer sobre as bases da originalidade da literatura latino-americana, na qual estão presentes o afã de viabilizar-se internacionalmente e “uma vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural

desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus elites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicas” (Rama, 2008, p. 17). Neste mesmo diapasão, Sarduy (2011, p. 19) dirá que sob a regência do neobarroco, a literatura renuncia a seu nível denotativo, a seu enunciado literal: “el barroco latino-americano participa del concepto de parodia, tal como lo definía en 1929 el formalista ruso Bakhtine”. Outros conceitos trabalhados pelo teórico russo Mikhail Bakhtin são associados por Sarduy ao que chama de “barroco latinoamericano recente”: a carnavalização e a intertextualidade presentes no que ele classifica de linguagens entrecruzadas da América. Também Arriarán (2007, p. 168-169) relacionará a intersecção do barroco e a pós-modernidade com a exaltação festiva, produto de uma manifestação estilística que desconhece rígida delimitação histórica.

Na América Latina, o motivo da revitalização estético-literária será, portanto, autóctone, remetendo às raízes que definiriam a cultura identitária de um velho continente preliminarmente já chamado de novo mundo. “En prosa, los modernistas de la América española abandonaron la lenta y difusa solemnidad del discurso académico, que había invadido muchos campos además de la oratoria, y el forzado y anticuado humor de los cuentistas”, como acentua Henríquez Ureña (2014, p. 261), opondo àquela concepção a defesa do romance hispano-americano na segunda metade do século XX. Ou, como afirma Chiampi (1998, p. 62), “o barroco ocorrerá sempre que o discurso literário reproduza o imaginário da ciência, manejando seus enunciados (seus fragmentos) como se fossem metáforas”.

No capítulo “Lautréamont y el barroco español”, Leyla Perrone-Moisés e Emir Rodríguez Monegal (1995) trazem algumas ponderações muito pertinentes sobre o processo que relaciona literatura e pátria, sincronia e anacronismo no âmbito da produção literária nos continentes centro e sul americanos: “uno de los problemas permanentes del escritor latino-americano es el del compromiso, el de encontrar un lugar de palabra entre la libertad de lo imaginario y la solicitud imperiosa de la realidad política local” (Perrone-Moisés & Monegal, 1995, p. 96). E havia o embate no interior das próprias culturas originárias, atravessadas por uma outra, endógena e simultaneamente antiga. A dificuldade da assimilação e de constituição de uma escrita original e única, em paralelo às defasagens temporais históricas de chegada das novas correntes estéticas. Trata-se, enfim, de perceber a possibilidade de inovar e transformar a língua com os atravessamentos internos e além-mar. Um dos decanos da crítica literária no Brasil também aportará suas considerações sobre este processo de intersecção nos âmbitos literário e cultural.

A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada com esse compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistia nos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura (Candido, 2000, p. 18).

E, de fato, a ancoragem do barroco na modernidade literária latino-americana ocorre ao longo de três momentos marcantes na historiografia das letras continentais (Chiampi, 1998, p. 3-4).

O primeiro deles no final do século XIX, o segundo com os poetas da vanguarda dos anos 1920 e terceiro polo de inserção, que se dá principalmente com Lezama Lima e Alejo Carpentier nos anos 50 e 60 do século XX, momento em que o barroco é reapropriado criticamente. O marco determinante do barroco na América é a modernidade, cujos ventos acolhem a literatura e a levam a plasmar, de um lado, a experiência colonial e, de outro, a ressignificá-la sob o signo de uma expressão própria e marcadamente endógena. Este complexo processo é assim descrito por Bella Josef em *O espaço reconquistado* (1974, p. 29): “é o complexo cultural hispano-americano que configura o romance, mostrando, ao lado dos mitos e arquétipos, a psique de um continente, apreendida e conservada na ficcionalidade”.

Haroldo de Campos, também atento a questões de temporalidade na estrutura literária, dedica um capítulo do seu livro *A arte no horizonte do possível* à abordagem do que chama de “poética sincrônica”: “Há duas maneiras de abordar o fenômeno literário. O critério histórico, que se poderia chamar diacrônico, e o critério estético-criativo, que se poderia denominar sincrônico” (1969, p. 205). Campos, poeta e ensaísta brasileiro, interlocutor dos críticos e autores dos países vizinhos, defende abertamente o segundo, que reflete também a abordagem desta pesquisa, considerando que os cortes sincrônicos levariam em conta não apenas o presente da criação em dada época, mas também o seu “presente de cultura - (a tradição que nela permaneceu viva, as revisões de autores, a escolha e reinterpretação de clássicos)” (Campos, 1969, p. 213-214).

A ideia de um barroco trans-histórico, um trans-barroco latino-americano (como definiu Campos), perduraria até hoje de diversas maneiras, sob o nome de neobarroco, e certamente constitui toda uma linha crítica e poética que contribuiu para promover a leitura comparativa das obras literárias em língua portuguesa e espanhola, no contexto da América Latina. Ainda que o termo “neobarroco” tenha sido descrito e pormenorizado por Sarduy, o próprio Campos já o havia utilizado em artigo publicado no hoje extinto *Diário de São Paulo*, no ano de 1955, quando menciona um barroco moderno, e o faz acrescentando o prefixo “neo” à palavra original: “talvez esse neo-barroco, que poderá corresponder às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas” (Campos, 1955, s/p). De maneira confirmatória, Sarduy define o “barroco” não tanto como um período específico da história da cultura, mas como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. Neste sentido, pode haver barroco em qualquer época e circunstâncias histórica, cultural e estética.

Considerações finais

O barroco histórico, concebido dentro da tradição cultural europeia e fortemente impregnado de elementos pictóricos, especialmente ao largo do século XVII, transmutou-se e reconfigurou-se, três séculos depois, de maneira a expor uma imagem reveladora da América Latina por meio de sua literatura. Em resposta à contrarreforma católica que marcou o chamado *Siglo de Oro* na Espanha, uma contra-conquista, expressão consagrada por Lezama Lima para referir-se às imposturas históricas e culturais que o chamado novo mundo experimentou durante a propalada colonização.

A eleição do barroco (em chave atualizada, neobarroco) como expressão do hibridismo de uma América múltipla e mestiça, comparece majestosa nos textos ensaísticos de Sarduy. Ele, como Carpentier, fez uma ponte entre o seu *locus* de origem, a ilha de Cuba, no Caribe hispânico e o denominado velho mundo europeu. Entenderam o barroquismo presente na literatura do continente como parte de um processo de renovação histórica, social e estética. Na obra ficcional, a linguagem barroca serviu à expressão de uma realidade incomum justamente por certo viés de estranhamento do leitor europeu frente ao cenário descrito. Ou, como assinala Baeta (2012), ainda que a noção da alma barroca como uma constante histórica tenha perdido força, repercute hoje na apreciação do barroco fora da cultura artística mais erudita da Europa dos séculos XVII e XVIII, “principalmente o reconhecimento da alta qualidade do barroco ‘periférico’”, aí incluído o ibero-americano (Baeta, 2012, p. 66).

Carlos Fuentes (1992) dirá que a identidade no barroco, diante dos contínuos deslocamentos da arte, reflete uma constante mudança: “una arte dominada por el hecho singular e imponente de que la nueva cultura americana se encontraba capturada entre el mundo indígena destruido y un nuevo universo, tanto europeo como americano” (Fuentes, 1992, p. 206). O olhar do europeu autóctone corrobora essa potência literária hispano-americana. Um exemplo é o texto ensaístico “La cara barroca”, de Roland Barthes, que escreve: “este barroquismo, en la medida en que manifiesta la ubicuidad del significante, presente en los niveles del texto y no en su simple superficie, modifica la misma identidad de lo que llamamos un relato, sin que nunca se pierda el placer del cuento” (Barthes, 1994, p. 282). O ensaio foi publicado por primeira vez à guisa de prólogo da versão francesa do livro *De dónde son los cantantes* (1967), de Sarduy.

É no barroco, portanto, ou em sua expressão acrescida de um prefixo, que se encontra o estratagema para produzir e desfrutar uma literatura que não raro envereda pelo insólito, pelo fantasioso, por uma representação não linear da realidade. Enquanto os escritores da segunda metade do século XX buscavam novas formas para plasmar no texto literário a história da porção latino-americana do continente, por meio de estruturas narrativas desafiadoras da linealidade descritiva, Sarduy e Lezama Lima perfaziam o caminho que levaria o barroco e sua apreensão resignificada a constituir-se no polo de uma nova terminologia. O neobarroco afirma-se, então, como expressão de uma prosa eloquente que se reporta à rica história dos povos originários deste amplo continente. As divergências conceituais iniciais terminam por confluir para uma operação narrativa que permite dar vozes aos sujeitos e a exteriorizar a realidade que os cerca. Como expressa Carpentier no final do último ensaio de *Tientos y diferencias* (1974, p. 99): “por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías”.

Referências

- ARRIARÁN, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina: estudios sobre la otra modernidad*. México: Ítaca, 2007.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- BAETA, Rodrigo Espinha. *Teoria do Barroco*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Más allá de la palabra y de la escritura. 2. ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. 2. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. *A obra de arte aberta*. São Paulo: Diário de S. Paulo (edição de 03/07/1955).
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CARPENTIER, Alejo. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2007.
- CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas, 1974.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra*. São Paulo: Papyrus, 1991.
- D'ORS, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Editorial Tecnos, 1993.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era, 2011.
- FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. 1. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa*, (2), 10-67. São Paulo, 2001.
- HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. 3. ed. Madrid: Editorial Gredos, 1972.
- JOZEF, Bella. *O espaço reconquistado*. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Petrópolis: Vozes, 1974.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. México: FCE, 1993.
- LEZAMA LIMA, José. En una exposición de Roberto Diago. *Lunes de Revolución*, n. 97, Havana, pp. 14-15, Febrero 27, 1961.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- MATTALÍA, Sonia. *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1996.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3. ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla; MONEGAL, Emir Rodríguez. *Lautréamont austral*. Montevideo: Ediciones de Brecha, 1995.

- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina. *Manual de historia de la literatura española 1*. Barcelona: Editorial Castalia, 2016.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. México: FCE, 1987.
- SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011
- SILVA, Regina Helena Ferreira. Wöflin: estrutura e forma na visualidade artística. In: WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SHIN, Jeong-Hwan. La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica. *Actas AISO VI*, 2002, p. 1669-1680.
- TAPIÉ, Victor-Lucien. *El Barroco*. 6. ed. Trad. Mariana Payró de Bonfanti. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.
- UREÑA, Pedro Henríquez. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: FCE, 2014.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Trad. Mary Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FACTUALIDADE E FICCIONALIDADE NA POESIA DE AFFONSO ÁVILA: UMA ABORDAGEM SEMIOLINGUÍSTICA

Elisson Ferreira Morato¹

Este trabalho discute a relação entre ficcionalidade e factualidade no discurso literário tomando por base parte da obra do poeta, historiador e ensaísta mineiro Affonso Ávila (*1921). Para tanto, analisamos o poema intitulado “Pequeno Catálogo Colonial de Nomes, Cor de Pele e Meios de Vida”, o qual foi elaborado através da reprodução fac-similar de um texto homônimo originalmente escrito em 1804 na antiga capital do estado de Minas Gerais: Vila Rica, atual cidade de Ouro Preto. Para a análise do texto, recorreremos às contribuições de Mendes (2004) sobre a ficcionalidade, contribuições que, por sua vez, remetem à teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau (1983, 2004), e, em especial, aos conceitos de *situação* e *contrato comunicacional*.

O poema de Affonso Ávila que analisamos apresenta a reprodução quase literal de um documento histórico em que o único traço de intervenção poética é alteração do tamanho da fonte e a reorganização do texto em uma estrutura de versos. O que nos mostra a problemática que se estabelece quando estabelecemos uma fronteira rígida entre o factual e o ficcional.

O conceito de ficção: uma problemática

O termo “ficção” é amplamente utilizado tanto no discurso científico quanto no discurso do senso comum. De maneira geral, ficção designa uma situação ou conjunto de situações irreais construídas por meio de uma representação artística (literatura, cinema, teatro, pintura, música etc.). A palavra ficção também pode ser usada com sentido pejorativo para designar informações propositada ou equivocadamente falsas.

De maneira geral, a ficção é entendida como uma característica própria de certos tipos de texto cuja finalidade é antes distrair do que informar o leitor. Por essa razão, a ficcionalidade é associada, comumente, à literatura ou a outras formas de expressão que têm mais compromisso com uma falsa verdade do que com a realidade.

¹ Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Mestre em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de Língua Portuguesa e Literatura.

O manuseio dos significantes, nesse caso, poderia ser um critério através do qual tomaríamos uma obra como ficção ou não ficção. Entretanto, o estilo, ou o uso das palavras no texto, é um critério fluido, ou pouco esclarecedor. Por que um texto seria fictício a partir do uso de tais ou tais palavras? Como podemos estabelecer no universo da produção literária uma fronteira entre a ficção e a não ficção? Como a utilização de fatos históricos pode ser a matéria-prima de textos ficcionais? São questões como essas que aproveitamos para discutir ao longo deste trabalho.

De acordo com Mendes (2004), a ficção é o ato ou efeito de sentido produzido pela ficcionalidade. Por sua vez, a ficcionalidade é um conjunto de procedimentos operados *na e pela* linguagem, e que tem como resultado o fato de o texto ser considerado ficcional. Dessa maneira, podemos entender que a ficção é, ou seria, um efeito de parecer ser verdadeiro.

Ainda de acordo com o pensamento de Mendes (2004), do mesmo modo que a ficção é dada por procedimentos relacionados à linguagem, a factualidade é o ato ou efeito de operações realizadas *na e pela* linguagem. Efeito que consiste em fazer ou permitir reconhecer no texto uma situação possível ou efetivamente acontecida. Curiosamente, tanto o efeito gerado pela ficcionalidade quanto pela factualidade procuram adequar-se a uma aparência de realidade. E embora tenhamos operações de ficcionalidade e factualidade, observamos, com certa frequência, uma mudança de estatuto relacionada aos textos. A qualidade de ficcional ou factual, assim, não é fixa.

A literatura, por exemplo, é um espaço em que textos transitam entre o estatuto ficcional e factual. Se dissermos que tal fato ocorre porque ele é próprio da literatura, além de cometer uma tautologia, desperdiçaríamos a oportunidade de conhecer melhor o fenômeno de ocorrência da ficcionalidade e seus embates com a factualidade. Para tanto, investigamos esse fenômeno sob a ótica da Análise do Discurso de linha francesa, mais especificamente sob a teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau.

A Teoria Semiolinguística: esboço geral

A Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau estuda a relação entre as formas linguísticas e o sentidos que delas/nelas se pode construir a partir da ação de sujeitos dotados de uma intencionalidade relacionada ao ato de comunicação. Por meio dessa concepção, podemos observar que a significação é construída *na/pela* língua através da ação dos sujeitos sociais imbuídos de um propósito de influenciar o interlocutor. Não se trata de estudar os efeitos da cadeia de significantes, mas de como os significantes ganham sentido em conformidade com a intencionalidade dos sujeitos da linguagem.

Os sujeitos da linguagem, por sua vez, não devem ser entendidos como falantes empíricos, ou seres concretos, mas sim como nos diz Charaudeau (2001, p. 30):

o sujeito pode ser considerado como um lugar de produção de significação linguageira, para o qual esta atividade retorna a fim de constituí-lo. O sujeito não é, pois nem um indivíduo preciso, nem um ser particular: trata-se de uma abstração, sede da produção/interpretação da significação.

O discurso, por seu turno, é o exercício social da linguagem, significando daí que todas as vezes que nos comunicamos dentro um papel social determinado (e estamos sempre em papéis sociais determinados) estamos transformando a língua em discurso, seja por escrito seja através da fala. Esse ato é o que se denomina de enunciação e que, por sua vez, dá origem aos diferentes tipos ou gêneros de discurso.

Devemos enfatizar que, na Análise do Discurso, o termo *discurso* designa não apenas o texto, mas também a relação deste a situação comunicacional na qual ele foi produzido: o discurso é entendido como uma relação de um texto com o contexto no qual foi produzido, enquanto que o texto é um registro, uma materialidade de um ato de enunciação que pode ser interpretado de um modo ou de outro, conforme a situação em que seja lido.

Das formas de interação social nascem os diferentes discursos, e, nessa perspectiva, temos os diversos gêneros discursivos, derivados dos papéis circunstanciais exercidos pelos sujeitos da linguagem. Por essa razão, temos o discurso publicitário, o discurso literário, o discurso político etc.

O sentido do discurso é construído em concordância com as circunstâncias nas quais se deram sua produção e no diálogo dessa produção com a instância da recepção, instâncias representadas pelos sujeitos da linguagem. Por seu turno, esse dizer ocorre em diferentes situações. O que determina tanto o sentido quanto o gênero em que se encontra materializado esse ato de dizer. Se o sentido do enunciado é influenciado pela situação e pelos sujeitos, o mesmo ocorre com o estatuto de um discurso, que pode ser factual ou ficcional. Para tanto, vejamos o que nos diz, em termos mais precisos, a Semiolinguística.

Situação, contrato e enunciação

De acordo com Charaudeau (1983), em sua obra *Langage et Discours*, toda comunicação se articula através de um processo de troca envolvendo pelo menos dois parceiros, sujeitos da linguagem, que são o produtor e o receptor do discurso. Essa troca ocorre dentro de uma determinada situação social, na qual é gerado um contrato de comunicação. A situação pode ser entendida como o contexto extralinguístico no qual ocorre a comunicação e envolve as circunstâncias na qual ocorre a troca comunicativa.

A situação de comunicação pode ser ilustrada pelo fato, por exemplo, de os parceiros estarem face a face ou a comunicação ser mediada por algum canal, seu estado emocional, suas expectativas em relação à troca comunicacional e o motivo que os leva a se comunicarem. A situação, por sua vez, gera o contrato comunicacional, que pode ser entendido como um conjunto de restrições dentro do qual se firma a enunciação.

Segundo Charaudeau (2004, p. 25), essas restrições são quatro: a *identidade*, a *inalidade*, o *macro-tema* e os *dispositivos materiais da comunicação*. E, nessa perspectiva, a identidade dos sujeitos da linguagem (professor/aluno, escritor/leitor, médico/paciente, político/eleitor), o objetivo com que eles trocam a comunicação, o assunto tratado e o canal usado na troca linguageira definem o tipo de discurso (didático, literário, médico, político). Mendes (2004)

acrescenta que, ao se definirem os gêneros de discurso, define-se também seu estatuto ficcional ou factual.

Ficção e ficcionalidade

O trabalho de Mendes (2004, p. 117) nos traz uma definição bastante operacional de ficção. Para a autora, a ficção “é a simulação de uma situação possível”. Por sua vez, a ficcionalidade seria “o mecanismo de produção da ficção”. A autora nos apresenta três modalidades possíveis de ficcionalidade: a constitutiva, a colaborativa e a predominante, que ocorrem de modo diferente em conformidade com os vários gêneros de discurso.

A autora, amparada na Teoria Semiolingüística, nos informa que a ficcionalidade, perpassando todo e qualquer discurso, pode ser dividida em três tipos. Nesse caso, temos a “ficcionalidade constitutiva”, a “colaborativa” e a “predominante”. A “ficcionalidade constitutiva” (MENDES, 2004), corre em qualquer tipo de representação através da linguagem. Esse tipo de ficcionalidade opera, assim, como um mecanismo de simulação através do qual as palavras representam as coisas do mundo, ou seja, o próprio sistema lingüístico é dotado de uma ficcionalidade constitutiva, na medida em que as palavras representam os seres e objetos do mundo e não são elas mesmas os objetos que representam.

A tipologia seguinte, a “ficcionalidade colaborativa” (MENDES, 2004), se caracteriza por “um considerável entrelaçamento de efeitos de real e de efeitos de ficção”. Nesse caso, temos um tipo de efeito dado graças à representação ou à reconstrução de eventos através do discurso: notícias, reportagens, relatos são exemplos de uma ficcionalidade colaborativa porque buscam representar os fatos e objetos do mundo também substituindo situações reais por representações. A “ficcionalidade predominante” (MENDES, 2004), por sua vez, trata da ficção em sua acepção clássica. Essa tipologia seria típica daqueles gêneros de texto em que temos efeitos de ficção e real de modo a fazer uma história fictícia se parecer com uma história real ao mesmo tempo em que o autor estabelece um contrato ficcional para o texto que ele produz.

O discurso literário é um exemplo típico de ocorrência da ficcionalidade predominante. O escritor ou poeta constrói um mundo fictício através das palavras ao mesmo tempo em que busca, através dos efeitos de real, convencer o leitor de que ele (o leitor) está dentro de um mundo possível, passível de ser real, ao mesmo tempo em que nos deixa entrever que se trata de mundo constituído apenas de palavras.

Essa postulação será retomada nas páginas seguintes, na análise do *corpus*. Após a apresentação dessas considerações teóricas, passemos a um olhar sobre o texto que submeteremos a análise.

Sobre o *corpus*

A primeira observação que se pode fazer sobre o poema de Affonso Ávila é que não se trata de um poema sobre o recenseamento, mas o próprio recenseamento reproduzido. O título do livro em que o poema foi publicado é *Código de Minas*. Código de Minas, por sua vez, é a

denominação de uma legislação implantada pelo governo português em face das descobertas auríferas em Minas Gerais no século XVIII. Em 1940 o *Código* foi atualizado, e alterado em 1967 a fim de se adequar aos planos de segurança nacional intencionados pelo governo militar. É nesse mesmo ano de 1967 que Ávila publica seu livro homônimo.

Observamos a duplicidade de sentido da palavra *Minas*, que remete a lei e ao estado da federação. Se o sintagma *Código de Minas* trata da exploração mineral, por outro lado, o livro de poemas nos mostra a prospecção estética de um conjunto de valores que se assemelha a uma verdadeira legislação que rege a sociedade mineira tradicional.

Na elaboração poética de Affonso Ávila, o *Código de Minas* reflete um conjunto de crenças e valores que norteiam as vivências e as práticas da sociedade mineira, tal como o poeta observava na década de 1960. O título altera o estatuto do discurso da legislação federal. O “Pequeno Catálogo Colonial de Nomes, Cor de Pele e Meios de Vida” traz uma parodização literal de que torna difícil reconhecê-lo como um poema de fato. Uma pista sobre o texto original nos é oferecida pela epígrafe do historiador Herculano Mathias e sua obra “Um Recenseamento na Capitania de Minas Gerais”, que trata do texto tomado e ficcionalizado por Ávila. Vejamos o que nos diz a epígrafe:

Vila Rica atravessava em 1804 uma fase de estagnação. As lavras haviam reduzido grande parte da população a um estado muito próximo da miséria. Da famosa Idade do Ouro restavam, praticamente, os vestígios materiais nos morros esburacados e nos córregos sinuosos onde renitentes falcadores teimavam em buscar recursos para sobrevivência. Dava-lhe certo alento a circunstância de ser a capital administrativa da Capitania, o que implicava na presença obrigatória de funcionários civis e militares com seu séquito de familiares e dependentes.

HERCULANO GOMES MATHIAS

(Um Recenseamento na Capitania de Minas Gerais: Vila Rica, 1804)

Cinco blocos de versos compõem o poema que, conforme o título, traz uma relação de nomes, cor de pele e meios de vida, distinguindo também profissões de meios de vida. A leitura do poema traz algumas dificuldades. Isso porque o poeta reproduz as convenções ortográficas vigentes entre os séculos XVIII e XIX, como abreviaturas, ortografia e acentos. Com o propósito de garantir a integridade dos sentidos do poema, preferimos apresentá-lo integralmente reproduzindo a ortografia utilizada bem como o antigo sistema de abreviações.

Com o mesmo propósito, inserimos o texto integralmente no corpo deste artigo a fim de permitir ao leitor um contato prévio que permitirá a melhor compreensão de nossa análise. Mantivemos também a disposição gráfica original dos caracteres bem como o tamanho da fonte, buscando reproduzir o texto com o máximo de fidedignidade:

1

Cor.e.el J.e Velloso Carmo, branco

que vive de minerar com Fabrica

Cap.am Carlos de Assis Figueiredo, branco

que vive de negocio de /azenda seca

Al/.s Francisco Lopes de Oliveira, branco

que vive de seu negócio de molhados M.el de Mag.es Gomes, branco

que vive de seu negócio de Fazenda Seca e negros novos

Luiz Antônio de Barros, branco

que vive de rend.to dos alugueres das Suas Cazas

2

D.or Lucas Antonio Monteiro de Barros, branco

que vive de Ouvidor geral e Corre.or desta Villa

D.or Diogo Pereira Ribeiro de Vasc.os, branco

que vive de Inspector do papel Sellado

D.or Antonio Joze Vieira de Carvalho, branco

que vive de Cirurgiam Mor

M.to reverendo Vidal Joze do Valle, branco

que vive de parochos desta /reguezia

Cor.el Pedro A/onso Galvão de S. Martinho, branco

que vive de Comand.e do Regim.to da Cavalaria de Minas

Cor.el Carlos Joze da S.a, branco

que vive de Esc.am e Deputado da Junta Real

O Cap.am Antonio Joze Roiz de Azd.o, branco

que vive do O//icio de 1º Tabelião desta Vª

Ten.e Rodrigo Soares de Albergaria, branco

que vive de escrivam da Intendencia

Ten.e Ignácio Joze Nogrª da Gama, branco

que vive de Porta estandarte da Tropa paga

O Gurada Mor Fran.co da Costa de Oliveira, branco

Que vive de hu ramo de dizimos

3

Al/.s Manoel da Costa Ataíde, branco

que vive da Arte de Pintura Francisco da Silva Maciel, pardo

que vive de sua Arte de Música Manoel Fran.co Lx.a, pardo

que vive de Escultor Dm.os de Carvalho Rib.o, pardo

que vive de seu O//.o de entalhador Adão Cardozo, pardo

que vive do seu O//.o de livreiro Paulo Fagundes, pardo

que vive de mestre al/aiate Joze dos Santos Correa, preto mina

que vive de /ugueteiro

João Carvalho, crioulo

*que vive do seu O//.o de barbeiro Domingos Per.ra Lima, pardo
que vive do seu O//.o de Sombreiro João Roiz Borges, pardo
que do O//.o de pedreiro Eugenio Per.a, crioulo
que vive do seu O//.o de Xupeteiro M.el Simões de Matos, pardo
que vive de o/icial de /erreiro Manoel de Crasto (sic) Lobo, pardo
que vive de seu O//.o de Latueiro Sera/im Correa Fortuna, pardo
que vive do O//.o de Cirigueiro Antonio da Rocha, pardo
que vive de carapina*

4

Joze Ferr.a da S.a, branco

que vive de cobrador da Bulla

Joaquim de Souza Benavides, branco

que vive de ensinar meninos

Francisco Leite Esquerdo, pardo

que vive de trombeta do regimento de Linha

Joaquim Joze de S. Anna, branco

que vive de Carcereiro da Cadeia desta V.a

Maria Lopes Pinta, parda

que vive de suas Custuras

Hilária de Mendonça, crioula

que vive de /iar algodão

Miguel Joze de Araujo, branco

que vive de Companhia da Misericórdia

Anna Miz, mina

que vive de /aiscar

Micaela, crioula

que vive de En/ormeira do Hospital

Dionizio Roiz, crioulo

que vive de Sachristão da Capela das Mercês

Anna Maria dos Anjos, branca

que vive de tingir correas aos soldados

Anna Theodora de Crasto (sic), parda

que vive de tecer de seu seu tear de algodão

Joze Roiz Pombo, branco

que vive de Ser Andador da Ordem 3.a de S. Fran.co

Anna Vieira Roiz, cabra

que vive de lavar roupas

Manoel de Gama, crioulo

que vive de Viajar para ajuste ou aluguel de sua pessoa

Luisa Pereira, parda

que vive de sua agencia
Joze Ferr.a S. Thiago, branco
que vive de carregar pedras
Jacinto Az.o de Meirelles , branco
que vive sem O//icio algum
Julianna, crioula
que vive de esmolas que lhe dão os Fieis
Francisco, preto mina
que vive pobre

5

Euzébio, pardo
escravo
Manoel, angola
escravo
João, banguela
escravo
Felicia, parda
escrava
Rufina, cabra
escrava
Joaquim, congo
escravo
Antonio, rebolo
escravo
Antonio, monjolo
escravo

Francisco, mina
escravo
Maria, crioula
escrava
Alexandre, crioulo
escravo
Feliciano, xambá
escravo
Francisco, cabundá
escravo
Antonio, nagô
escravo
Maria, cabo verde
escrava
Rita, mulata
escrava

João, Luanda
escravo
Joze, Bahia
escravo
Francisco, maranguaya
escravo
Joze, camundo
escravo
Antonio, baca
escravo
Francisca, mística
escrava
João, nebumbe
escravo
Francisco, camundongo
escravo
Joze Sutiro, maçumbi
escravo

Primeiramente, o leitor pode observar que o poema apresenta uma espécie de inventário social em que são personagens brancos, mulatos e negros de diversas etnias africanas. Outro aspecto chamativo é o fato de que a cada bloco de versos os caracteres diminuem de tamanho ao passo que aumenta o contingente de nomes catalogados. De modo a termos a seguinte estruturação:

- em 1 temos poucos brancos, alguns com alta patente militar, vivendo de mineração, comércio (inclusive de escravos) e aluguel de imóveis;
- em 2 temos todos brancos em um grupo mais numeroso que vive de cargos burocráticos, religiosos, militares e profissionais liberais;
- em 3 a relação de nomes se expande, o único branco é o pintor barroco Manoel da Costa Ataíde, muito atuante em Minas Gerais entre os anos de 1800 e 1830. As demais personagens são mulatos ocupando-se de ofícios manuais, sendo que dois negros aparecem nessa relação;
- em 4 temos um contingente maior, formado por brancos, pardos e negros que vivem de ofícios humildes, incluindo o branco Jacinto “que vive sem Officio algum” e Francisco, um negro “que vive pobre”.
- em 5 temos personagens com apenas um primeiro nome, marca de um batismo cristão recebido no cativo, os quais são catalogados segundo etnias africanas e apontados apenas como *escravos*. Curiosamente, neste bloco não se especificam os ofícios a que são submetidos esses escravos.

Podemos notar que o texto do recenseamento representa a sociedade colonial em Minas do início do século XIX. Não conhecemos o texto original, que serve de base ao poema, mas intuímos como ele estabelece um critério para catalogar os indivíduos. Ao recenseador ou seu ordenante importava elencar as personagens daquele universo social classificando-as segundo nome, cor de pele e meio de vida, o que reflete uma estrutura social e um sistema de organização de seus membros em concordância com as disposições do governo da capitania, o qual buscava conhecer e, ao mesmo tempo, manter a hierarquização social da época.

Considerando o contexto da produção deste censo entendemos melhor seu conteúdo. O século XIX em Minas nasce sob o signo da decadência da mineração, de modo que esta já não sustenta a tantos privilegiados como no século anterior. Muitos ex-mineradores encontram guarida em outras atividades, inclusive nas corporações militares ou na burocracia do Estado. É também a época da consolidação da classe dos mulatos. Atuante nos ofícios manuais, que eram menosprezados pelos brancos de boa condição social e econômica. Os mulatos se destacaram inclusive nas artes: como nos mostra, por exemplo, um certo “Francisco da Silva Maciel, pardo/que vive de sua Arte de Música”.

Uma grande massa de pobres, por sua vez, mesclava brancos, pardos e negros, muitos dos quais viviam de ofícios temporários, da condição de semiescravos, ou das esmolas que pediam. Um último segmento era formado por negros considerados apenas como uma totalidade de escravos sem qualquer designação do ofício a que eram submetidos. A esses negros era concedido apenas

um nome comum com que pudessem ser chamados e destinados a todos os tipos de trabalho braçal disponíveis na Colônia.

Como é comum no texto literário, podemos encontrar novas leituras possíveis como um pequeno deslocamento de nosso ângulo de observação. E podemos ainda ler no poema a atualização de um sistema de valoração dos indivíduos segundo o tronco familiar, a origem étnica e a profissão. Desse modo, observamos que a importância dos indivíduos ainda é apontada segundo critérios direta ou indiretamente relacionados a fatores sócioeconômicos. Mas passemos à verificação do estatuto da ficcionalidade.

A ficcionalidade do texto factual

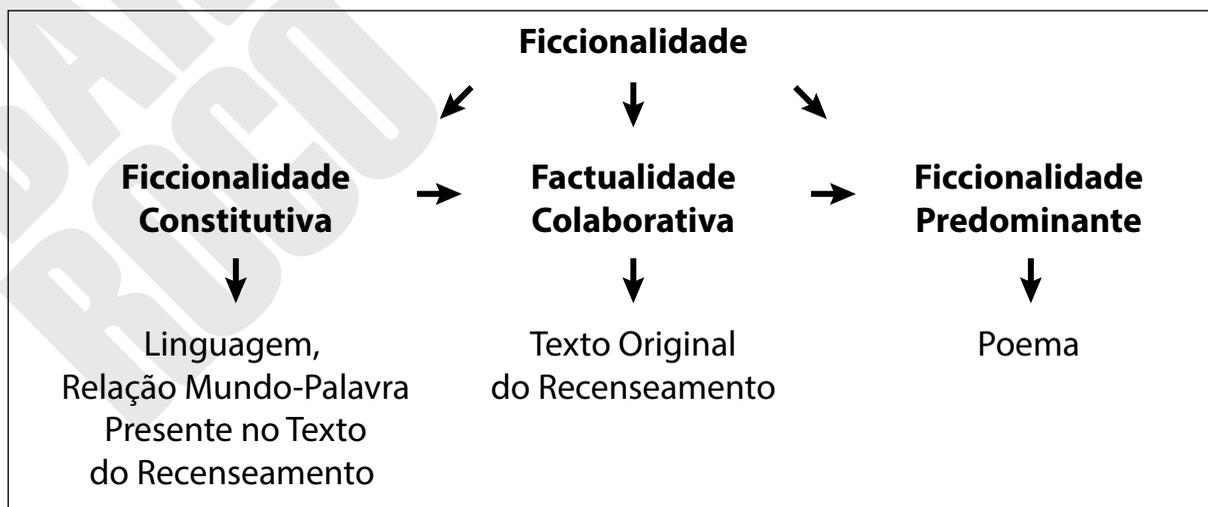
Ao iniciar esta análise, chamamos atenção para o que nos diz Charaudeau (1983, p. 98). Para o autor, qualquer ato de linguagem é perpassado por efeitos de real e de ficção: “todo projeto de fala se realiza através da encenação de efeitos de ficção e de efeitos de real”. Tal postulação implica que o discurso transita entre o fato e a ficção.

No caso do poema de Affonso Ávila, temos uma ficcionalidade constitutiva no texto em si, já que ocorre, naturalmente, uma relação entre palavra e mundo, especificamente, as palavras do poema representam seres e coisas tais como observadas em 1804, em Minas colonial. Os fatos relatados podem, ou poderiam, ser constatados historicamente. Assim, podemos entender que o poema, embora tenha um estatuto ficcional, apresente também uma factualidade colaborativa. Esse tipo de factualidade não se encontra definido por Mendes (2004), mas podemos formular esse conceito devido ao fato de que a factualidade se manifesta no poema através da formação de efeitos de real.

Nesse caso não se trata de uma ficção pura. É o que ocorre com um relato histórico sobre a Inconfidência Mineira ou a Revolução Francesa, por exemplo. Mas se deve levar em conta que esse relato, embora histórico, constrói uma simulação dos fatos. De modo que o documento histórico que o poeta utiliza para construir seu poema é marcado por uma ficcionalidade colaborativa, já que o recenseamento apresenta uma simulação do panorama geral da sociedade mineira do início do século XIX através de uma simulação que é o próprio texto burocrático apresentado.

Nesse caso, ainda que Affonso Ávila tenha usado um discurso cujo estatuto é factual para construir seu poema, sabemos que o poema em si é dotado de um estatuto de ficcionalidade. Essa ficcionalidade predominante não é dada apenas pelas palavras, mas também pela própria estruturação gráfica do poema: embora reproduza o texto do recenseamento, o poeta cria versos, quebrando a estrutura original do texto burocrático, altera o tamanho das letras, divide os versos em estrofes e constrói outros efeitos de sentido além daquele que consiste simplesmente em informar dados sobre os habitantes da capitania de Minas.

Nessa ficcionalização do factual pode-se observar que o poeta segue uma espécie de processo que atravessa os três modos para dar ao poema o estatuto de uma ficcionalidade predominante. A esse processo buscamos representar a seguir da seguinte maneira:



Quadro 1: tipos de ficcionalidade/factualidade

De acordo com o esquema mostrado anteriormente, o poema de Affonso Ávila é construído com um trabalho que envolve as duas modalidades de ficcionalidade e uma de facticidade: há uma ficcionalidade constitutiva no poema, que é aquela inscrita na representação do mundo através da linguagem. Há também uma facticidade colaborativa inscrita no texto original do censo que o autor utiliza na elaboração do poema. A partir desse processo, o autor chega à construção de uma ficcionalidade predominante, que é aquela que caracteriza o discurso literário: o poema constrói um mundo possível em que há interpretações variadas.

O poeta renuncia um discurso burocrático dentro de uma nova situação de comunicação e, assim, constrói um discurso literário ficcional usando como matéria-prima um discurso cujo estatuto é factual. O texto original do catálogo foi produzido por sujeitos da linguagem específicos e dentro de uma situação e de um contrato comunicacionais também específicos. Affonso Ávila se apropria desse material discursivo e o utiliza dentro de outra situação de comunicação na qual temos um contrato estabelecido entre o poeta e seus possíveis leitores: o contrato, nesse caso, provoca uma alteração do estatuto do discurso do “Pequeno Catálogo Colonial de Nomes, Cor de Pele e Meios de Vida”, de factual para ficcional.

Conclusões e perspectivas

A análise do poema de Affonso Ávila nos permite tirar algumas conclusões que vão além da simples constatação de que o autor perpassa dois tipos de ficcionalidade antes de chegar à ficcionalidade predominante no “Pequeno Catálogo Colonial...”. Primeiramente, podemos observar que a ficcionalidade depende tanto da situação de enunciação quanto do contrato que se estabelece entre o produtor e o receptor do discurso.

Ela, a ficcionalidade, é um conjunto de restrições contratuais, e não é um efeito de sentido ou uma força que existe *a priori*, ou fora do domínio da linguagem. Desse modo, podemos dizer que a ficção depende de uma espécie de acordo entre o poeta e seus possíveis leitores. De modo

que a ficção habita a realidade com a mesma frequência que a realidade se aloja no discurso sobre a realidade.

A ficcionalidade desse modo não é um estatuto presente apenas na literatura, mas um efeito construído *na e pela* linguagem, que, conforme a situação e o contrato, pode não apenas ocorrer em qualquer gênero de discurso mas alterar o estatuto de um determinado gênero levando-o a transitar da factualidade para a ficcionalidade ou da ficcionalidade para a factualidade.

Referências bibliográficas

ÁVILA, Affonso. *Código de Minas*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et Discours*. Paris: Hachette, 1983.

_____. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, H. et alii. *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 23-38.

_____. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I.

L. e MELLO, R. (Orgs). *Gêneros: reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 13-41.

MENDES, Emília. *Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004.

SEVERO SARDUY: TEÓRICO DO NEOBARROCO

JOSOEL KOVALSKI¹

Uma das mais fascinantes teorizações sobre o neobarroco advêm dos confins cubanos, da provinciana Camagüey, terra de Severo Sarduy (1937-1993) “*un mulato claro chino de clase proletaria y del interior (...)*” (ECHEVARRÍA, 2017, p. 16): homem que inscreve dentro e fora de Cuba/Havana a permanência urbana barroca pela múltipla inserção cosmopolita que o pensamento moderno (ou neobarroco) reflete. Como em seus dois predecessores – Alejo Carpentier e José Lezama Lima –, a poliglossia literário-poética é a marca constante de sua escritura: “gesto crítico”, como percebeu um de seus mais renomados leitores brasileiros, o poeta Haroldo de Campos, ao aludir a escritura sarduyana “como travestimento, como desdobramento paródico e translação metafórica” (CAMPOS, 1979, p.8). Além disso, os topos em que Sarduy escreveu ou materializou sua escritura são como “tatuagens” que exigem corpos para proliferarem e evocam pertencimentos vários, espaços preenchidos no “país da página” em que o desvelar do mundo proposto, paródico em sua inscrição na força signíca, exemplifica o fazer barroco do texto em seu prazer autônomo, barthesiano. Sarduy complementa, opõe e refaz pelo texto – teórico ou poético – a teoria do neobarroco engendrada pela consagração e espaço teórico aberto nos anos 1970. Diferentemente de seu mestre Lezama Lima, ou do escorregadio Alejo Carpentier, Sarduy sai de Cuba para nunca mais voltar, pelo menos fisicamente.

Em Paris desde 1960, Severo Sarduy permaneceu na França e de lá reconstruiu, por seu olhar artístico e teórico, o barroco americano: empreendimento este que levou três décadas. A França e o pós-estruturalismo do grupo *Tel Quel* moldaram suas intuições teóricas sobre o barroco de uma maneira que se provaram únicas àquelas desenvolvidas nos círculos latino-americanos. Além disso, suas incursões pela Índia e o Tibete, o budismo e a cultura oriental, tomariam o lugar do cubanismo como tema em seus romances, o que revela um escritor cujo exílio – diferentemente de um Cabrera Infante ou um Reinaldo Arenas – trouxe a marca do cosmopolitismo como determinante.

1 Doutor em Letras (UFPR).

À medida que a distância criada pelo exílio aumentou, os traços mais especificamente cubanos desapareceram até serem gradualmente confundidos com um universo cosmopolita, com uma geografia estranha cujas referências tinham que ser buscadas mais no budismo do que na cultura ocidental, mais na Índia e no Tibete do que em Camagüey. (MACHOVER, 2001, p. 63. Tradução minha.)²

Embora se filiasse de bom grado à estirpe lezamiana, procurando marcar seus lugares textuais com representações ou releituras do universo do “Etrusco Lezama” e sua relação com o lugar cubano expandido à universalização cosmopolita, Severo permitiu-se desenvolver teorias sobre o barroco de tamanha particularidade e importância, ao que depois convencionou-se chamar “neobarroco”, que impossível não reservar um lugar próprio entre os escritores que pensaram o barroco e o neobarroco, sobretudo em Cuba. Mesmo que criticasse a implantação categorial do “real maravilhoso” aos exercícios barroquistas da prosa carpentieriana, utilizou-se mais de uma vez das reverberações substantivas da elíptica prosa do autor de *O reino deste mundo* para exemplificar a teorização do fazer barroco em plena segunda metade do século XX. Sarduy, portanto, teórico cubano antenado ao *Tel Quel* e sintonizado às críticas desenvolvidas à linguagem pelos partidários do grupo francês, desdobrou-se pela potência poética nas recuperações de lugares críticos da linguagem, como o discurso da física, coroando o neobarroquismo como procedimento particularizado em narradores e personagens da literatura latino-americana. Sua releitura das Américas passeia anacronicamente pelas *retombées* e recaídas e, embora não se preocupasse com a ontologização americanista, como Alejo Carpentier, nem procurasse (por mais que elogiasse) em cadeias imagéticas os elementos da expressão americana, debruçou-se sobre o signo, seus esvaziamentos e preenchimentos, como possibilidade em que o tempo e o espaço travestem-se em dicção cientificista para engendrar, por fim, operações lúdico-poéticas e a comunicação entre artes várias. Ultimando-se em Góngora e Lezama, mas arrolando Kepler e Einstein, Severo Sarduy propõe a modernidade como representação neobarroca do homem, em sua conjunção simultânea com tempos, histórias e manifestações constantes.

Severo Sarduy acreditava que o espaço da linguagem era um lugar sem limites, espaço de conversões, transformações, mascaramentos e disfarces. Assim, ante a linguagem realista e sua suposta relação denotativa com o mundo que nos rodeia; e ante o mágico mundo fantástico da criação imaginária – caudatários ambos do saber aristotélico – Sarduy procurou, na trilha dos teóricos em que se debruçou, reinserir o “fora” da linguagem não mais como mera aparência, mas como instância peculiar dela própria. Dessa forma, Lacan e o inconsciente como linguagem, Barthes e os processos simbólicos da escritura, Derrida e a crítica ao logocentrismo, Bakhtin e a carnavalização, Kristeva e as redes intertextuais tiveram lugar privilegiado na construção teórica sarduyana. A escrita, para ele, deveria ser “a instância absoluta do significante, o estatuto do texto, a literatura enquanto arte não-comunicativa”, ou seja, “uma arte da tatuagem” (SARDUY,

2 “A medida que se iba ensanchando la distancia creada por el exilio, los rasgos más específicamente cubanos se difuminaban hasta confundirse poco a poco con un universo cosmopolita, con una extraña geografía cuyas referencias había que ir a buscar más en el budismo que en la cultura occidental, más en la India y en el Tibet que en Camagüey”.

1979b, p. 53), pois “inscreve, na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação” (SARDUY, 1979a, p. 54). Além disso, como disse Echevarría:

Sua obsessão eram as variantes estruturais, correlativas e sistemáticas do desempenho sexual motivadas pelo desejo, cuja última razão de ser é o medo da morte, o terror do vazio, que é o que aparece em seus romances e ensaios - um tema universal e atemporal. (ECHEVARRÍA, 2017, p. 12. Tradução minha)³

Daí, o pouco demoramento em Severo Sarduy concluir que a plasticidade do signo escrito e seu caráter barroco estão presentes em toda literatura que se “inscreve”, procedimento que “se poderia chamar *escrituralidade*” (SARDUY, 1979b, p. 54), cuja proliferação incontrolada de significantes revela a tendência de alguns escritores do século XX em penetrar a pele da escrita inscrevendo-a em signos, cifras de uma linguagem de transbordamento, de feição barroca.

A prosa sarduyana com sua “joalheria neobarroca” (ECHEVARRÍA, 2014, p. 332) expõe e exemplifica os meandros barroquistas. Desde *Gestos e Donde son los cantantes*, romances em que proliferam o cubanismo recheado da terminologia sexual caribenha, até *Colibri, Cobra, Maytreia, Cocuyo e Pájaros de la playa*, em que pululam descrições e personagens que se multiplicam pela incorporação de funções, atos dramatizados, gestos performáticos, metalinguísticos, intertextuais, barrocos, a escrita do Severo Sarduy ficcional conecta combinatórias linguísticas, clichês e chavões expressos pelas figuras ilustrativas de seus temas caros ensaiados em textos técnicos, como o duplo, a maquilagem, o disfarce, os mitos *pop* culturais. Como pontua González Echevarría (2014, p. 336):

O espectro cultural que Sarduy dignifica, e no qual atuam seus personagens, é o de um plebeísmo (vulgaridade) em que todas as fontes tradicionais decorrentes de qualquer cultura de que provenham foram transformadas para criar uma síntese de mau gosto provocador e programático.

Personagens codificados, desumanizados e que revelam a inserção dos populares em uma cultura mediatizada, na qual o *pop*, o *kitsch*, o brega – caracterizadores outrora do que Sarduy se esforça em chamar de barroquismo – misturam-se ao milenarismo tibetano, grave e sério, ou ao ringue que entes marginalizados lutam pelo deleite de vidas subalternas. Romancista, difere de qualquer tradicionalismo e vanguarda; sua ficção é tão neobarroca quanto o ensaísta que teoriza, mescla tempos e anseios, surpreende nas constatações pictóricas os elementos de cuja abundância salta e desdobra na simultaneidade das formas várias que nos chegam. Como disse González Echevarría:

3 “Su obsesión eran las variantes estructurales, correlativas y sistemáticas, de la actuación sexual motivadas por el deseo, cuya última razón de ser es el miedo a la muerte, el terror del vacío, que es lo que aparece en sus novelas y ensayos – un tema universal y intemporal.”

O barroco que ele assume como seu reside na impressão de fugacidade absoluta que este mundo dá, inclusive do narrador ou narradores, que falam de dentro do texto com um sotaque rebuscado, conectado, que sabe ser assim e o ostentam. (ECHEVARRÍA, 2017, p. 12. Tradução minha.)⁴

Não foi à toa que o neobarroco, inserido como conceito cultural, encantou certa vertente crítica europeia sedenta de reciclagens, como as representadas por Omar Calabrese, Mario Perniola e Christine Buci-Glucksmann; nem que um filósofo como Gilles Deleuze percebesse no pensamento de Leibniz as dobras que projetam e escondem as formas e suas relações, sintoma das últimas décadas de um século, como o saudoso XVII, de multitudinosos signos. Severo Sarduy, teorizando e criando, ensaiando e romanceando é um produto dessa dispersão ocasionada pela vontade de adequação de uma era cuja simultaneidade engendrou a percepção para o neobarroco, ultrapassando os elementos que o queriam ou imaginavam como subproduto do que se chamou pós-modernidade.

Suas intervenções ensaísticas sobre o barroco iniciaram-se com a publicação de *Escritos sobre un cuerpo* (1969), *El Barroco y el neobarroco* (1972); *Barroco* (1974); *La simulación* (1982); e *Nueva inestabilidad* (1987).

Em seu primeiro ensaio, sua “poética do desperdício” invoca o barroco como conceito de época, ou barroco histórico, seguindo os estudos que já estavam ultrapassando o “éon” temporal de Eugenio d’Ors, principalmente com publicações de estudiosos do barroco europeu, como Richard Alewyn, Luciano Anceschi e Jean Rousset, e que mais tarde seriam ampliados por Orozco Días, Tapié e Maravall. Dessa forma, para Severo Sarduy, a descentralização do espaço urbano verificada na época barroca pós-tridentina provocou uma literatura que renunciava o denotativo-linear da “realidade exterior”, ao mesmo tempo em que os astros celestes, encarados cientificamente, revelavam não mais seguirem os trajetos em torno de centros únicos. Pôde, assim, desenvolver uma teoria em que a arte e a ciência pereciam das mesmas incompatibilidades provocadas pela perda de referenciais.

Importante para o poeta cubano foi, a partir disso, restringir o conceito de barroco a um esquema operatório reduzido que não permitisse o abuso ou o “desenfado terminológico que esta noção sofreu recentemente e muito especialmente entre nós, mas que codificasse, na medida do possível, a pertinência de sua aplicação” (SARDUY, 1979b, p. 59). Agindo dessa maneira, Severo Sarduy rejeita o que Gustavo Guerrero (1987, p. 13) chamou de “tese essencialista” do barroco, representada principalmente pelo barroco panteísta de Carpentier⁵, em favor de um barroco como “artificialização” da linguagem. Para Sarduy, o festim barroco caracterizar-se-ia como a apoteose do artifício, a irrisão da natureza, o mascaramento, a metalinguagem, um processo no qual o artifício preencheria os vazios pela proliferação dos signos, resposta ao *horror vacui* moderno, verificados sobretudo em sua contemporânea narrativa hispano-americana. Não

4 “El barroco que asume como suyo reside en la impresión de fugacidad absoluta que da ese mundo, inclusive del narrador o narradores, que hablan desde el interior del texto con acento rebuscado, alambicado, que se sabe ser tal y hacen alarde de ello.”

5 Severo Sarduy referiu-se a Carpentier como um neogótico: “[...] o verdadeiro barroco em Cuba é Lezama. Carpentier é um neogótico, o que não é o mesmo que um barroco.” (SARDUY, 1979b, p. 95)

seria o barroco, como queria o mestre D'Ors, a espontaneidade exuberante e irracional, mas o retorcimento consciente do natural, a vitória do artifício.

Em *Escrito sobre um corpo* (1979b), os significantes substituídos pelos vocábulos atributivos lembram as metáforas gongorinas nas operações narrativas de um Lezama Lima, nas pinturas de um Portocarrero, na arquitetura de um Ricardo Porro. Da mesma forma, a artificialização da linguagem é representada pelas cadeias metonímicas carpentierianas, cujo “*nombrar las cosas*” acaba transformando-se em uma incapacidade do narrador em fazê-lo, uma “afasia” já percebida por Irlema Chiampi (2010), mas que prolifera significantes em torno do objeto descrito, cadeias abertas de palavras que também se aplicariam, na ilustração sarduyana, ao Guimarães Rosa de *Grande Sertão: veredas* e a alguns poemas de Pablo Neruda. A “abundância do nomeante com relação ao nomeado, o enumerável, o desbordamento das palavras sobre as coisas” (SARDUY, 1979b, p. 69) apareceria como marca do barroco latino-americano, que para Severo Sarduy era uma operação paródica subversiva, uma carnavalização, sobretudo literária, uma inversão dos pressupostos do gênero – poesia, romance – em que o artifício mostra-se intertextual:

Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, portanto, como uma rede de conexões de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica. Na carnavalização do barroco se insere, traço específico, a mistura dos gêneros, a intrusão de um tipo de discurso em outro – cartas em um relato, diálogos nessas cartas, etc. – o que significa, como apontou Bakhtin, que a palavra barroca não é só o que figura, mas também o figurado, que é ela o material da literatura. (SARDUY, 1979b, p. 69)

A superabundância barroca, gerada pela sinonímia suplementar nessa artificialização permite em sua teoria ouvir as vozes de Derrida, Deleuze, Kristeva, Barthes. Sua própria obra literária já questiona o fazer literário, pois como percebeu Alicia Rivero-Potter (1991, p. 100. Tradução minha), “Mina a literatura convencional por meio de personagens e objetos cuja aparência simula a de outros.”⁶ A descentralização percebida na era barroca por Sarduy é a mesma que se incorpora não somente em seus personagens, mas na relação entre autor e leitor. Sua concepção de escritura dá-se como exploração de polissemias e semioses, conceitos levados adiante em *Barroco* (1974), ensaio fulcral da teoria sarduyana.

Publicado em 1972 em *América Latina em sua Literatura* (1979a), o ensaio “O Barroco e o Neobarroco” é uma republicação do texto anterior publicado em 1969, mas com o conceito neobarroco dividindo o título. O convite para pensar a literatura da América Latina fez Severo Sarduy destacar o neobarroco como procedimento dos escritores latino-americanos que, na tese de Sarduy, implicitamente coloca a revisão da literatura dos Seiscentos – e seu barroquismo – como procedimento artístico. Como indica Gustavo Guerrero (1987, p. 21) a essa transposição “que se articula em torno da crise do sistema de representação na ficção narrativa nos últimos

6 “Mina la literatura convencional mediante personajes y objetos cuya apariencia simula la de otros.”

anos e em torno da ruptura epistêmica do século.”⁷ chamar-se-á “neobarroco”, “reflexão necessariamente pulverizada de um conhecimento que sabe que não está mais “pacificamente” fechado em si mesmo. Arte do destronamento e discussão” (SARDUY, 1979a, p. 178). O termo neobarroco, embora já utilizado por Sarduy desde 1969, constitui um eixo central na subsequente continuidade teórica sobre o barroco americano. Para Valentín Díaz (2010, p. 43), o neobarroco sarduyano é “uma maquinaria teórica singular [...]” “[...] alcances estão longe de ter sido esgotado pela crítica e cuja consideração ainda nos permite questionar o sentido da contemporaneidade.”⁸. Com essa maquinaria já gestada na publicação de *Escrito sobre um corpo*, a modernidade é revisada pela recuperação barroca, e a contemporaneidade do escritor cubano e sua experiência e diálogo com os pós-estruturalistas permitem-no reler o espaço americano a partir dessa categoria que, se não nova⁹, em sua teorização adquire aspectos singulares, pois reinventa o latino-americano como potência a partir da negatividade que flagrantemente denuncia.

É em 1974 que aparece *Barroco*, estudo mais pormenorizado de Sarduy, que busca revelar as recaídas (*retombées*) das cosmologias científicas. É nesse ensaio que, combinando psicanálise e astronomia, Sarduy (à la Singüenza y Góngora) recria uma cosmologia neobarroca – a partir do *Big Bang* – análoga ao barroco “astronômico” dos Setecentos, uma forma de compreender as “crises” da modernidade. Kepler descobre as órbitas elípticas. A elipse transforma-se, na época barroca, em figura privilegiada – geométrica e retoricamente: um círculo deformado, deslocado. Na nossa época, a “repressão” do centro encontra para Sarduy uma epistemologia psicanalítica, isto é, “a supressão de uma origem, experimentada como falta ou defeito, em torno da qual o significado é construído como forma de defesa: escrita, figuras.” (ECHEVARRÍA, 1993, p. 218. Tradução minha).¹⁰ Recaiada em outra era, a cisão do sujeito revela-se atualizada pela cosmologia sarduyana como lugar irrepresentável do ser. A identidade americana seria, em termos lacanianos, uma “ausência”, uma deficiência que faz emergir uma cultura que consiste em simular que não há lapso ou contradição, e o ser, nesse caso, é uma “hipóstase da retórica, uma entelúquia necessária da linguagem, não sua fonte” (ECHEVARRÍA, 1993, p. 220).

Eugenio D’Ors¹¹ já havia escrito em seus “Aforismos” (1918) sobre as recaídas de uma era em outra, refazendo o caminho do barroco como “lógica do anacronismo”, uma fuga temporal, um sistema de ressonâncias. Sarduy, leitor e crítico de D’Ors, mais de sessenta anos depois,

7 “[...] que se articula em torno a la crisis del sistema de representación en la ficción narrativa de los últimos años y en torno a la ruptura epistémica del siglo”.

8 “[...] una maquinaria teórica singular” cujos “alcances distan mucho de haber sido agotados por la crítica y cuya consideración permite aun interpelar el sentido de la contemporaneidad”.

9 O termo “neobarroco” já havia sido proposto por Haroldo de Campos, em 1955. Em “A obra de arte aberta” já vaticinava: “Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas.” (CAMPOS, 2006, p. 53)

10 “[...] the suppression of an origin, experienced as a lack or defect, around which meaning is constructed as a form of defense: writing, figures”.

11 “O ‘pós-guerra’ será uma recaída no “fim do século”. Como o “Fim do Século” foi na “Contrarreforma”; e a “Contrarreforma”, no “Franciscanismo”; o “Franciscanismo”, no “Alexandrinismo”; o “Alexandrinismo”, no “Oriente”. E o “Oriente”, na “Pré-história”. (D’ORS, 1993, p. 30)

reformula o conceito como *retombée* – “causalidad acrónica” – procurando nas perdas de centralidades dos sistemas de mundo elaborados pelas ciências as formas artísticas que os refletissem, operação barroca de buscar no semelhante de outras épocas as mesmas dispersões que explicassem nossas diferenças e as dilacerações por elas provocadas. Com *Barroco*, Sarduy intenta uma conceptualização definitiva do termo e em como ele participa das discussões da modernidade.

A produção ensaística de Sarduy, como reconhecem os críticos do barroco nas Américas, outorga importância fundamental ao estudo das produções como neobarrocas. O ensaio de 1974, contudo, apesar de esquecido pelo Octavio Paz de *Soror Juana Inés de La Cruz o Las trampas de la fé*, apesar de menoscabado por um Fernández Retamar ou um Mario Vargas Llosa, lança as bases metodológicas do reencontro da cultura contemporânea com os pais barrocos, fossem eles poetas, artistas plásticos, filósofos ou cientistas. É a época em que se produzem alterações nas visões de mundo que se irmanam sincronicamente pelas recaídas, estas teorizadas com o intuito de aproximar-se do “barroco de concentração” (ORTEGA, 1994, p. 77) que anuncia a diferenciação americana pela aglomeração de histórias e de respostas, de assimilações e de vivências. Em *Barroco*, Severo Sarduy aponta e desenvolve os caminhos que já evidenciara no texto anterior, e de cuja obra narrativa exemplificaria sua estilização do barroco como procedimento contemporâneo, neobarroco: narradores e personagens descentralizados pela dinâmica do simulacro, pelo travestimento, pelas aberturas múltiplas de significação, pois a presença do barroco “é constante sobretudo em forma de enumeração disparatada, acumulação de diversos nódulos de significação, justaposição de unidades heterogêneas, de lista díspar e *collage*” (SARDUY, 1979a, p. 165).

Irlemar Chiampi insiste no “sintoma” barroco como resposta pós-moderna à uma crise da modernidade. Quando tal crise “começa a despejar o entulho autoritário produzido pelos pesadelos da Razão” (CHIAMPI, 2010, p. 26), o neobarroco sarduyano vem refletir estruturalmente a “carência que constitui nosso fundamento epistemológico” (SARDUY, 1979b, p. 79), a desarmonia, a ruptura do *logos* absoluto. Contudo, para Sarduy, o barroco transgride tal ruptura “em sua linguagem pinturera, estridente às vezes, colorida e caótica”¹² (SARDUY, 1999, p. 1253), trata de impugnar a falsidade de uma entidade logocêntrica: afã revolucionário que “metaforiza a ordem discutida, o deus sentenciado, a lei transgredida” (Idem). Como incompletude formal, o barroco revela em sua inutilidade o desperdício das formas e debruça-se sobre a própria linguagem – seja na Europa ou América –; o neobarroco, ao não aceitar o equilíbrio já manifesto no *logos* ordenador que unia historicamente, apesar de todas as especificidades, o barroco americano do Século XVII e o espanhol como partes de um descentramento, transforma-se em “barroco da Revolução”.

Os modelos cosmológicos da época barroca “na produção simbólica não científica” (SARDUY, 1999, p. 1197) responderiam às alterações que o conturbado século XX apresentava. Sarduy busca na *retombée* as similaridades entre as estruturas retóricas e astronômicas, semelhanças que se apresentam no século XVII e XX. Com essa “solidariedade epistemológica” (KAUP, 2012, p. 17) entre diferentes ramos da atuação humana, o ensaio opõe os sistemas de representação

12 “[...] en su leguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico”.

entre o círculo de Galileu – forma geométrica perfeita – e a elipse de Kepler: ambas cosmologias recaem nas representações artísticas da época, da mesma forma que “provocam” uma releitura sistêmica no século de Einstein, descambando nas oposições entre *Big Bang* e *Steady State*. Essas oposições “isomórficas” relacionam-se com o binarismo científico verificado na cosmologia recente, como na expansão (*Big Bang*) e no estático (*Steady State*), ou de acordo com Irleamar Chiampi (2010, p. 31), isomórficas seriam também

[...] as figuras da ciência e da arte, no interior de uma mesma episteme: no século XVII a elipse kepleriana (que descreve o trajeto da terra ao redor do sol) tem seu análogo na elipse da retórica barroca (o significante que descreve uma órbita ao redor de outro ausente ou excluído).

Do mesmo modo, no século XX a expansão galáctica ‘recai’ em obras descentradas, “ou que estão em expansão significante, assim como o estado contínuo (do hidrogênio)” ‘recai’ em textos “com matéria fonética sem sustentação semântica”. (SARDUY, 1999, p. 1259) A ciência, nesse sentido, como aponta Valentín Díaz (2010, p. 48) “não vale por sua verdade presente, mas pela maneira como define o que uma época permite dizer.”¹³. Ou seja, a mirada “cientificista” da teoria de Sarduy descambaria, como uma resposta à “crise” pós-moderna (CHIAMPI, 2010), em um estudo do imaginário (musicais, textos dramáticos, poéticos, científicos) inculcado pelas representações cosmológicas e alicerçado na ensaística neobarroca sarduyana.

Em um estudo posterior chamado *La simulación* (1982), Severo Sarduy retoma e desenvolve seu neobarroco, conceito mais ligado à estrutura linguística do que aos espaços geográficos, à linguagem e suas “simulações” e artificializações. Seu *Homo Barocchus* (CHIAMPI, 2010), síntese da precariedade do mundo, ganha na vertente neobarroca, o direito de aparecer em um lugar caótico como figura exemplar do esvaziamento dos códigos, como linguagem excessiva da infinitude de ornatos. Procura Sarduy, com esse livro, na separação definitiva entre as palavras e as coisas, a chave interpretativa da contemporaneidade. Nesse ensaio é a própria natureza, e não somente os fatos artísticos culturais provenientes de ou em relação a ela, que revelam sua “vocação para o artifício”.

Até os insetos, ao disfarçarem-se de pedras ou folhas, mostram a sua apetência para o barroco. Nem a natureza é natural!, descobrimos com um Sarduy que não se assombra, mas discorre com certo gáudio em nos demonstrar, com argumentos científicos, que o mimetismo animal não é uma necessidade biológica (...), mas sim um desejo irrefreável de gosto, de luxo perigoso, de fasto cromático. (CHIAMPI, 2010, p. 33).

Para Sarduy, a literatura neobarroca, a modernidade e a vida são simulações, preenchem-se de simulacros. O travesti é o exemplo daquele que simula, que se rejeita em simplesmente copiar. Essa figura cara a Sarduy, reúne em si os três estágios do mimetismo (travestimento, camuflagem

13 “[...] no vale por su verdad presente sino por el modo en que define aquello que una época permite decir.”

e intimidação) e, semelhante aos insetos, demonstra, em transformar-se em um elemento outro – o travesti não é mulher, seu membro castrado, a ausência, é justamente o que o denuncia¹⁴ –, um “desejo de barroco” (SARDUY, 1982, p. 16). Assim, a “conversão” promove-se em produção (artística) a partir do “engano”, do aparente.

A borboleta convertida em folha, o homem convertido em mulher, mas também a anamorfose e o *trompe-l'oeil* não copiam, não se definem e justificam pelas proporções verdadeiras, mas que produzem usando a posição do observador, incluindo-o na impostura, a verossimilhança do modelo, incorporam-se, como em um ato de depredação, sua aparência, a simulam.” (SARDUY, 1982, p. 19, Tradução minha.)¹⁵

Influenciado pela experiência do Oriente, Sarduy aponta a vacuidade germinadora dos sistemas religiosos e filosóficos em oposição ao já por ele anunciado logocentrismo plenário. A compulsão pelo disfarce, a criação a partir do vazio descambam, na modernidade, para a teatralização e saturação dos modelos, assimilação e desassimilação do real, na produção de um outro, uma apropriação camuflada, usurpadora, revelando pela anamorfose sua verdade barroca. Deslocando o sujeito, a anamorfose apresentada no livro sobre a simulação capta uma leitura possível que se projeta a partir da marginalidade, após as investidas primeiras do que Severo Sarduy (1982, p. 25) chama de “leitura frontal”. Essa exigência (ou “leitura marginal”) que o objeto apresenta de ser relido obliquamente é associado, em uma vertente lacaniana, com a do analisando em processo de ocultamento da coisa, escondendo o indizível pela simulação e dissimulação metonímica. O processo visual que o termo implica transpassa-se para leituras do mundo da linguagem, cujas interpretações são provocadas e enganam as leituras frontais, diretas e primeiras, exigindo um demorar-se do ente, um deslocamento subjetivo. Da mesma forma acontece com a técnica do *trompe-l'oeil*, a qual se consagra na eficácia de fazer “*visible lo inexistente*”, partindo “*de su disimulación máxima*” (SARDUY, 1982, p. 41). O *trompe-l'oeil* apela à nossa mirada como complemento, como jogo de produção, uma vez que só existe o objeto pela conversão de suas dissimulações com os olhos do espectador. O barroco é, dessa forma, obra aberta como sugeriu Haroldo de Campos e mais tarde Umberto Eco, cujas lacunas preenchidas pelo receptor encobrem suas fissuras, efeito do dissímile que, enganosamente, convida-nos a completá-la, engodo de que nos sabemos partícipes.

14 Ou, como disse González Echevarría, “*lo que los define es el exagerado simulacro de su sexualidad aparente*” (ECHEVARRÍA, 2017, p. 12).]

15 “*La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el trompe-l'oeil, no copiam, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan.*”

[...] basta com que outra luz, outra altura o suporte venham a substituir-se ao original para que as sombras e dimensões *confessem* a armadilha e a materialidade das coisas, a profundidade da perspectiva, a abertura fictícia das lucernas e janelas fiquem reduzidas a um exercício laborioso, a um divertimento acadêmico, ao esforço frustrado de um impostor. (SARDUY, 1982, p. 44, Tradução minha.)¹⁶

Com *La simulación*, Severo Sarduy instaura definitivamente as categorias determinantes de sua teorização neobarroca. Regressando ao mimetismo platônico subverte, com a *trompe-l'oeil* e a anamorfose, o dualismo entre cópia e modelo, o original e a reprodução, a ideia e a aparência. Ambas as técnicas verificadas na pintura descobrem falhas nos sistemas de representação e demonstram a ausência de um vínculo de prioridade, de subordinação entre as categorias miméticas. O próprio *Big Bang* e o *Steady State* denunciam que como o Cosmos, a obra de arte moderna não tem referente centralizador, não tem emissor privilegiado, não tem começo nem fim, mas é pura expansão de signos. Como disse Figueroa Sánchez (2007, p. 56), trata-se “de uma nova dobra: não é mais apenas o texto dentro do texto, mas uma revisão da linguagem com a qual se concebe o universo.”¹⁷.

Em *Nueva Inestabilidad* (1987), Sarduy insiste nas formas (ou vertentes, ou facetas) do imaginário, produtoras de maquetes do universo cujos axiomas intuitivos compõem, com seus universais, uma *episteme* motivada pelas transições de modelos cosmogônicos. Dessa forma, expande-se o que provocara em *Barroco* (1974), a saber, as formas de representação como criadoras de um imaginário, pois, “Diga-me como você imagina o mundo e eu direi em que ordem você se inclui, a que sentido você pertence.”¹⁸ (SARDUY, 1999, p. 1347). Arte e ciência são para ele (1999, p. 1348) registros que intercambiam seus mecanismos de exposição, a utilidade de suas representações, “*hasta sus seducciones y truculencias*”.

A ciência, notou Sarduy, é um discurso que munido de exposições teóricas ilumina sempre parcialmente os objetos a partir de “astúcias” discursivas, simulações sedutoras, “uma argúcia idêntica a que serve de suporte à arte barroca”¹⁹ (SARDUY, 1999, p. 1348). Tanto Galileu no século XVII, quanto Hubble, no XX, são argutos mascaradores cujos discursos científicos seduzem o senso comum e científico pela apresentação que dissimula as novas interpretações sobre os fenômenos naturais, retórica barroca que opera elípticamente em não se deixar ver a mudança operada, como na queda da pedra de Galileu que afirma (retoricamente) – sem demonstrar na prática – que a Terra gira estando, aos sentidos dos observadores, estanque.

16 “[...] basta con que otra luz, otra altura o soporte vengan a substituir-se al original para que las sombras y dimensiones confiesen la trampa, y la materialidad de las cosas, la profundidad de la perspectiva, la abertura ficticia de lucernas y ventanas quede reducida a un ejercicio laborioso, a un divertimento académico, al esfuerzo frustrado de un impostor.” a abertura fictícia das lucernas e janelas fiquem reduzidas a um exercício laborioso, a um divertimento acadêmico, ao esforço frustrado de um impostor.”

17 “[...] de un novo pliegue: ya no es solo el texto dentro del texto, sino una revisión del lenguaje con el cual si concibe el universo.”

18 “Dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces.”

19 “[...] una argucia idêntica a la que sirve de soporte al arte barroco.”

Esses movimentos “inoperantes”, como disse Galileu, mesclam-se aos perceptíveis e o parcial mascarado torna-se lei geral, o novo transveste-se do velho. Naturalizando e dissimulando os fenômenos, as aparências (a percepção) darão lugar ao enunciado que sobre eles se formula, assumindo pelo endereçamento da figura (do tropo) o posto de verdade, ou seja

O lastro da linguagem modifica a aparência, estabelece um vínculo tão sólido entre as palavras e os fenômenos que estes parecem falar por si mesmos, sem acréscimos ou conhecimentos adicionais. Eles são o que as declarações afirmam que são. A linguagem que eles falam carrega leis, códigos, deformações e prejuízos que assimilamos à simples percepção, ao mais natural. (SARDUY, 1999, p. 1351. Tradução minha.)²⁰

O Concílio de Trento utilizou-se de semelhante endereçamento barroco, naturalizando os signos da fé pela figuração espacial dos locais onde os discursos fossem proferidos. Dessa forma, os templos ao recarregarem semanticamente em estátuas a simbologia cristã, reativavam os enunciados de sua literalidade: braço persuasivo responsável pela sobrevivência da Igreja. Ademais, a implantação do “signo eficaz” permitiu (e instaurou) a semiologia barroca, a saber, a eficácia “dos sacramentos pelo próprio fato de sua execução”²¹ (SARDUY, 1999, p. 1352). Assim, o Concílio, contrariando Lutero, afirmaria que há uma eficácia no sacramento em si, ou galileanamente, há uma operatividade do sacramento inoperante. Da mesma maneira que Galileu, o discurso, o rito, a forma tomam o lugar do fenômeno, convertendo-se em estável naturalização das coisas. Contudo, há uma nova instabilidade: o universo se expande.

O discurso dos cientistas, mais do que o discurso da ciência, devia, para convencer, para persuadir, munir-se do “*arreglo*”, da “*argúcia*”. Hubble explica assim a expansão do universo, a relação linear entre velocidade e distâncias galácticas, tese já afirmada por cientistas contemporâneos dele, mas que só foi terminantemente inserido no rol acadêmico graças às subtrações que Hubble fez do estudo de seus pares. Essa “arte do discurso” – uma produção “artística”, portanto dissimulada – permite-nos ver a doxa da neutralidade científica como mais uma construção mítica que se criou em torno do discurso das ciências, estratégia discursiva cuja “teatralidade” insere a *retombée* da cosmologia atual na dinâmica neobarroca.

A ciência como conjunto de vetores que atuam e apontam para determinado objeto do conhecimento, como a física newtoniana, a astronomia galileana, a relatividade einsteiniana, é animada, segundo Severo Sarduy, por uma pulsão unificadora, simbólica, ao passo que seu discurso – “artístico” – vai para outro lado, a saber, o da “dispersão”, diríamos, “diabólica” (pois “separa”, como sugere etimologicamente Irlemar Chiampi (1988)), que dissemina pela fratura e pelo corte, ou como sintetiza o autor, o discurso artístico vai cada vez mais “Pulverizar significados e textos, fazer com que apareçam sob outros textos; apontar a divisão, negar a

20 “*El lastre del lenguaje modifica la apariencia, establece una atadura tan sólida entre las palabras y los fenómenos que éstos parecen hablar por sí mismos, sin añadidos ni conocimientos suplementarios. Son lo que los enunciados afirman que son. El lenguaje que hablan acarrea leyes, códigos, deformaciones y prejuicios que assimilamos a la percepción simple, a lo más natural.*”

21 “[...] *de los sacramentos por el hecho mismo de su ejecución.*”

unidade ou prioridade do sujeito e sua emissão monolítica da voz.”²² (SARDUY, 1999, p. 1358, Tradução minha.). A nova instabilidade insere-se pela multiplicidade de questionamentos que a ciência, em sua ânsia de unificação, coloca: perdendo-se na nostalgia da unidade revela, paradoxalmente, a pluralidade cada vez mais fragmentária de nossas incertezas. Nesse sentido, não há ciências da natureza, mas somente ciências sobre os homens e os conhecimentos deles sobre o que estudam. Chegamos na era, revela Sarduy, da dispersão, da fragmentação, e do nosso conhecimento sobre isso, resignados em saber-mo-nos em uma cosmologia in-estável, refêns de uma ciência e de seus discursos que não nos pode proteger ante os infortúnios dos descentramentos, das certezas absolutas. Uma idade neobarroca, diria Omar Calabrese (1987), não somente pela multiplicidade que assoma significantes e os “congrega”, mas pela maneira em que esses se dispersam em códigos já esvaziados, obliterados, não representando mais do que a si mesmos: construções metadiscursivas, barroco recaído na modernidade.

A cosmologia, constata Severo Sarduy, cai no irrepresentável. Para mostrar-se, a ciência precisa do terreno metafórico, precisa fazer-se ficção: em vez do modelo platônico, metaforiza-se me maquetes para domesticar o universo, torná-lo manipulável. A era instável como a nossa – era do *Big Bang* – é a era da dissimulação das incógnitas científicas pela inserção ficcional dos mundos explicáveis, relativização das verdades antes unitárias e absolutas, das representações, da especularização do Cosmo e do sujeito que o contempla, ou como lembra Severo Sarduy

O pintor do primeiro barroco podia figurar-se enquanto construía ou estruturava a representação; o cosmólogo do século XX não faz mais do que perguntar-se como do universo representado – tal e como se miniaturiza no modelo, tal e como advém a visibilidade – tem surgido um poder de representação, como a história da íris fica secretamente cifrada no que se vê. (SARDUY, 1999, p. 1369, Tradução minha.)²³

O neobarroco finalmente instaura-se com uma epistemologia própria. Difere do barroco “histórico” fazendo-se na diferença com ele. A grande cartada de Severo Sarduy na teorização neobarroca está justamente em perceber a não semelhança entre duas épocas, em vez de procurar constatações de ordem caracterizadora entre ambos, apreensão de signos reconhecíveis, enumeração de pressupostos formais.

O primeiro barroco, o do século XVI-XVII referendava-se, estruturava-se na astronomia e seus movimentos regulares, previsíveis. Precisou da elipse kepleriana para descentrar-se. O neobarroco tem na cosmologia e suas implicações espaço-temporais as referências do desequilíbrio, sua expansão, seu inacabamento como processo. A instabilidade neobarroca – solapado o *Steady State* pela metáfora do *Big Bang* – mostra-se na literatura como reflexo dos sistemas discursivos que se admitem cada vez mais descentrados: princípio sem começo,

22 “*Pulverizar significados y textos, hacerlos aparecer bajo otros textos; señalar la división, negar la unidad o la prioridad del sujeto y de su monolítica emisión de la voz.*”

23 “*El pintor del primer barroco podía figurarse mientras construía o estructuraba la representación; el cosmólogo del siglo XX no hace más que preguntarse cómo del universo representado – tal y como se miniaturiza en el modelo, tal y como adviene a la visibilidad – ha surgido un poder de representación, cómo la historia del íris queda secretamente cifrada en lo que se ve.*”

fuga para fora dos suportes sem “que nenhuma fórmula permite traçar suas linhas ou seguir os mecanismos de sua produção”²⁴ (SARDUY, 1999, p. 1375, Tradução minha). Neobarroco ou “barroco da dispersão”, retrato de um tempo e espaço em que as certezas se pulverizaram e categorias como personagens e narradores tendem a não mais significar hierarquizações verticalizadas. Vitória dos simulacros, das simulações, do artifício.

Sarduy fecha, em 1987, seu importante ensaio sobre o barroco quando sua percepção pós-estruturalista identificava uma época de simultaneidades, de velocidade informativa, de violenta banalização midiática, de fabricação de efemeridades, de perdas de referências. Da França teceu uma das mais significativas contribuições ao estudo do barroco na segunda metade do século XX. Da Europa, do *Tel Quel*, do oriente, conjugou os signos da dispersão, promovendo uma Cuba à distância, da mesma forma que se autopromoveu discípulo de Lezama Lima pelo país da página, pelo universo da linguagem, pois “*Severo realmente descubrió a Lezama desde París*”. (ECHEVARRÍA, 2017, p. 15). Lástima que sua Cuba, pelos representantes alçados ao poder o proscrevessem, como denunciou González Echevarría (2014; 2017), tornando-se um pária e vivendo no exílio, saído de Cuba para lá nunca mais voltar fisicamente, a não ser pelos romances, pelas personagens, pela ficção, pela poesia.

Finalmente, a possibilidade e a pertinência do barroco hoje, assim como o provável surgimento do neobarroco – anota Sarduy em ensaio²⁵ sobre o autor de *Paradiso* – está fundada na escritura deste “herdeiro” que reativa a ficção lezamiana nas suas próprias linhas de teorização e práticas barroquistas. Convidado por Cintio Vitier a escrever um texto sobre *Paradiso*, Severo Sarduy deixa um ensaio último englobando Lezama, Cuba e o barroco. Se o acusavam de ser cosmopolita demais em sua leitura barroca e proposição neobarroca, o ensaio “*El Heredero*” o liga ao “mestre habanero” e à sua descendência barroquista. Como explica González Echevarría (2017, p. 18, Tradução minha.)

Porque o que Severo propõe é que Lezama faz possível uma inteligência do cubano implícita em seus textos literários. Em resumo, o primeiro barroco (...) que consiste em um aumento no processo de representação que está na origem das ideias de Lezama, segundo Sarduy, cede, no presente, ao Neobarroco, que é sua irrisão: elaborar simultaneamente a verdade e seu duplo burlesco.²⁶

Severo herdaria a prosa burlesca lezamiana, enfatizando, pela exageração neobarroca, que o cubano é a síntese da hipérbole e da burla, característica estendida ao latino-americano. Depois

24 “[...] que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción.”

25 “*El Heredero*”, publicado em 1988. Na edição crítica de *Paradiso*, o organizador Cintio Vitier mudou o nome do ensaio para “*Un heredero*”. CF: LEZAMA LIMA, José. **Paradiso**. (Edición crítica) Madrid: ALLCA XX, 1996. Segundo Ignacio Iriarte (2017, p. 218), a “correção” do título por parte de Vitier é razoável: “*Sarduy es uno de los herederos de Lezama, no solo porque hay otros, sino también porque Sarduy vuelve a Lezama transformando su obra.*”

26 “*Porque lo que Severo propone es que Lezama hace posible una inteligencia de lo cubano implícita en sus textos literarios. En breve el primer barroco (...) que consiste en un incremento del proceso de representación que está en el origen de las ideas de Lezama según Sarduy, da paso, en el presente ao Neo-barroco, que es su irrisión: elaborar simultáneamente la verdad y su doble burlesco.*”

de dilatado rodeio, Severo Sarduy ligou-se, com esse ensaio, ao tema da identidade própria e nacional (ECHEVARRÍA, 2017). Severo identifica em Lezama a mesma busca pela “*eficácia del signo*” (eficácia “tridentina”, funcionando pela execução em si), “o mesmo ímpeto crítico e criador, com um suplemento bem cubano, no que pode ser considerado a formulação do neobarroco (...)” (SARDUY, 1999, p. 1406).²⁷

O herdeiro é o que decifra, o que lê, o que se apodera de um saber. Sarduy proclama-se, pelo barroco, herdeiro da solidão lezamiana, recuperando a palavra do porvenir para o presente, transformando-a, pela escuta, em presença.

Herdar Lezama é praticar essa escuta inédita, única, que escapa a glosa e a imitação. Adivinhar, mais que decifrar; incluir, enxertar sentido, ainda que se atrás do jogo de seus hieróglifos o sentido é um excesso, uma demasia, e que, precisamente, como a paisagem, esses signos conhecem por essa amplitude, por esses dons excedentes; desconstruir, mais do que estruturar. (SARDUY, 1999, p. 1413, Tradução minha.)²⁸

O cubano, o americano e o barroco irmanam-se na tese de Sarduy pelo elo lezamiano. Estratégia neobarroca, como propôs Gustavo Guerrero (1987) e/ou rota em busca de um retorno à matriz – Cuba, Lezama – como sugeriu González Echevarría (2017), a escrita de Severo Sarduy metaforiza o *Big Bang* que teorizara buscando um sentido que se expande do ponto inicial: recuperação do sentido pela letra, pois “é outra variante do gesto de recuperação, uma explicação autoconsciente da própria estrutura profunda de seus textos.” (ECHEVARRÍA, 2017, p. 29)²⁹

Na América hispânica do século XX Severo Sarduy fez explicar, para além ou para aquém do *boom* latino-americano, a condição, a expressão ou a resposta que a arte tomaria como caminho às dilacerações que se aparentavam às mudanças paradigmáticas verificadas dois séculos antes. Obviamente que o “sintoma” barroco não dá conta de toda a produção que se alicerçou nas bases dos “terremotos” desencadeados pós-Segunda Guerra, documentos de barbárie e de cultura, incapacidade de pensar-se o mundo somente como representação ordeira de um universo e de entes que se colapsavam ante as modificações irreversíveis.

O barroco retorna como fulcro, sintoma, estigma, pensamento, mentalidade, e (por que não?), modismo. Severo Sarduy, da distante França barthesiana, da Paris pós-estruturalista, da rememoração cubana pela via poética pôde engendrar uma das teorias mais consistentes sobre o barroquismo que nos entorna, valendo-se finalmente do viés da linguagem como espaço do ser: neobarroco vigorado em prosa, verso e ensaio.

27 “[...] *el mismo ímpetu crítico y creador, con un suplemento, muy cubano, en lo que puede considerarse la formulación del neobarroco (...)*”.

28 “*Herdar a Lezama es practicar esa escucha inédita, única, que escapa a la glosa y a la imitación. Adivinar, más que decifrar; incluir, injertar sentido, aun si detrás del juego de sus jeroglíficos el sentido es un exceso, una demasia, y que, precisamente, como el paisaje, esos signos conocen por esa amplitud, por esos dones sobrantes; desconstruir, más que estructurar.*”

29 “[...] es otra variante del gesto de recuperación, una explicación autoconsciente de la propia estructura profunda de sus textos.” (Tradução nossa)

Referências Bibliográficas

- CAMPOS, Haroldo de. No limiar do *opus* Sarduy. In: SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979b.
- CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. In: CAMPOS et al. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CHIAMPI, Irlemar. A história tecida pela imagem. In: LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana**. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade**. Ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- DÍAZ, Valentín. Severo Sarduy y el método neobarroco. **Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani**, Bologna, v. 2, n. 1, p. 40–59, 2010. Disponível em: <https://confluente.unibo.it/article/view/1857>. Acesso em: 10 jul. 2024.
- D'ORS, Eugenio. **Lo barroco**. Prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid: Editorial Tecnos, 1993.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. **Celestina's Brood**: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures. Durham: Duke University Press, 1993.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. Semelhante à noite, de Alejo Carpentier: História e Ficção. In: **Monstros e arquivos: Textos críticos reunidos**. Tradução de Ary Pimentel. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. **La ruta de Severo Sarduy**. Leiden: Almenara, 2017.
- GUERRERO, Gustavo. **La estrategia neobarroca: estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy**. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael. **Barroco y neobarroco en la narrativa hispano-americana: Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX**. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2007.
- IRIARTE, Ignacio. **Del Concilio de Trento al SIDA: Una historia del barroco**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2017.
- KAUP, Monika. **Neobaroque in the Americas: alternative modernities in literature, visual art, and film**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.
- MACHOVER, Jacobo. **La memoria frente al poder: escritores cubanos del exilio**: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas. Zaragoza: Universitat de Valencia, 2001.
- ORTEGA, Julio. **Arte de innovar**. México: Universidad autónoma de Mexico, 1994.
- RIVERO-POTTER, Alicia. **Autor/lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy**. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979a.
- SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979b.
- SARDUY, Severo. **La simulación**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.
- SARDUY, Severo. Un Heredero. In: LEZAMA LIMA, José. **Paradiso**. (Edición crítica) Madrid: ALLCA XX, 1996.
- SARDUY, Severo. **Obra completa**. Edición crítica. Tomo II. Gustavo Guerrero – François Wahl (COORD). Barcelona: ALLCA XX, 1999.

A “ALEGOGÍRIA” DE SEBASTIÃO NUNES¹

Isabel Ávila²

A história da produção editorial no Brasil se configura dentro da história do próprio país como um ato de guerrilha. Até 1808 a atividade tipográfica e a edição de livros na colônia era proibida por Portugal. A instauração da *Imprensa Régia* no Rio de Janeiro, bem como a autorização para o funcionamento de tipografias, se deu, sobretudo, em consequência da transferência da corte portuguesa para o Brasil. Entretanto, isso não impediu que os brasileiros criassem suas estratégias de panfletagem para divulgação de ideias e obras literárias. Na chamada Conjuração Baiana, de 1798, Salvador foi coberta de panfletos manuscritos os quais conclamavam o fim da monarquia e a proclamação da república. Tais panfletos foram lidos por uns e passados de boca em boca para outros, sendo a disseminação de sua mensagem bastante eficaz mesmo entre a maioria analfabeta do país. Gregório de Matos, o “boca do inferno”, cuja poesia é a maior expressão do Barroco literário no Brasil, escreveu sua obra na época em que a edição de livros ainda era proibida pela metrópole. Se seus poemas chegaram até nós é graças aos seus amigos e admiradores, os quais realizaram, ao longo dos anos, diversas cópias manuscritas (MORAIS, 2018) – o que antecipa em sua obra uma complexa questão de autoria, assunto que viria a ser muito debatido no contexto da Arte Moderna, mas que se projeta de maneira histórica e particular na obra de escritores e artistas contemporâneos brasileiros.

Ao deslocarmos a discussão a respeito das experiências editoriais brasileiras para a contemporaneidade, é impossível não mencionar a obra de Sebastião Nunes, autoproclamado “ex-poeta”, que, como o próprio afirma, é considerado “um cara totalmente atípico dentro da poesia e da prosa artística” (2008, p. 75). Não é exclusivamente o fato de trabalhar de maneira intersemiótica que explica sua produção ser considerada atípica, isso se deve principalmente à forma irreverente com a qual opera signos visuais e verbais. Diante de um trabalho de Sebastião Nunes, nos encontramos em meio a um jogo de palavras e imagens, cuja única regra é o humor crítico, que recolhe e lança de volta componentes humanos dissimulados, os quais outros prefeririam varrer para debaixo do tapete. Entre esses componentes estão a ironia, os palavrões, a hipocrisia e o grotesco.

Em sua obra, Sebastião Nunes combina diversos elementos tipográficos, figuras que parecem apropriadas de antigos manuais ou enciclopédias, citações e fotografias em apresentações inusitadas, que muitas vezes perturbam seu conteúdo e vice-versa. Seu livro *Finis Operis* (1973) possui, por

1 Originalmente publicado no *Jornal: if it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck*, nº 5, 2023.

2 ISABEL ÁVILA é mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e bacharel na habilitação de desenho pela mesma instituição. Em 2023 integrou o projeto Pequenas Utopias, sobre revistas de artistas no Brasil, coordenado pelo professor Dr. Amir Brito Cadôr.

exemplo, uma dedicatória a “poderosas influências”, que podem ou não estar escondidas no livro: “1) Augusto dos Anjos; 2) Borges; 3) Buñuel; 4) Camus; 5) Clarice Lispector; 6) Décio Pignatari; 7) Fernando Pessoa; 8) Godard; 9) Graciliano; 10) Gregório de Matos; 11) Joyce; 12) Kafka; 13) Millôr; 14) Rimbaud; 15) Van Gogh;” (NUNES, 1989, p. 27). Esta listagem de autores e artistas é justaposta a uma fotografia de 16 homens vestidos de terno e a outra imagem que consiste na silhueta destes numerada, indicando a posição dos autores na foto. Porém, como é óbvio, a foto não corresponde à imagem dos conhecidos autores. Além disso, cada homem na foto está com o pênis à mostra. Assim, Nunes não faz uma simples dedicatória ou presta homenagem, ele nos apresenta aqueles a quem “paga pau”. Retoma o tensionamento entre referência e autoria e demonstra, logo de cara, “a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 2003, p. 16).

Finis Operis é considerado pelo autor um dos livros que lhe deu mais trabalho, tomando cerca de quatro anos de dedicação. De acordo com ele, a maior dificuldade foi a montagem do livro. Este foi concebido em forma de folhas soltas, de diversas dimensões, as quais iam dentro de um envelope pardo. “Havia dobraduras simples, folders sanfonados, ou seja, com várias dobras ligadas e contínuas, dobraduras complexas, isto é, superpostas em camadas, cartazes — o diabo” (NUNES, 2008, p. 79). O livro foi editado um ano antes dos *Poemóviles* de Augusto de Campos e Julio Plaza, sendo, portanto, seu formato, à época, ousado. Como nos conta Tião Nunes, ele próprio era o programador visual, o fotógrafo, o ilustrador, o produtor gráfico e o arte finalista de seus livros, o que reflete a qualidade que Ulises Carrión atribui à “nova arte de fazer livros”: se na velha arte o escritor não se julga responsável pelo livro, apenas pelo texto, “na nova arte escrever um texto é somente o primeiro elo na corrente que vai do escritor ao leitor. Na nova arte o escritor assume a responsabilidade pelo processo inteiro” (2011, p.14). Além de realizar todo o processo de produção de seus livros, Nunes criou as Edições Dubolso, que desde 1980 publica seus livros e os de demais autores, principiantes ou recusados pelas editoras comerciais.

Finis Operis foi editado em 1973 durante o governo Médici, período em que as práticas de tortura e extermínio por parte da ditadura militar se tornaram ainda mais fortes. Quando ia publicar tal livro, o dono da gráfica que Nunes estava pagando perguntou furioso se ele não tinha amor à própria vida, mandou queimar as chapas e fotolitos sem o consultar. Este acontecimento revela como a irreverência crítica de Sebastião Nunes possui um aspecto político contundente tanto pelo seu conteúdo quanto por sua forma. Sobre esse livro, o autor explica que “nasceu de uma tentativa de linkar rigorosamente texto e imagem, de maneira que um completasse e não apenas ilustrasse o outro” (NUNES, 2008, p. 79). Faz parte de *Finis Operis* o trabalho “el beef motu perpetuo”, que se estende por 10 páginas, mas, curiosamente, é construído – exceção ao título – apenas de imagens.

“el beef” é um dos trabalhos que certamente apavorou o dono da gráfica, pois apresenta diversos elementos referentes ao Brasil, entre eles, o mais expressivo, um bife no formato do país. De todo modo, a sequência visual criada por esses elementos se manifesta mais como um labirinto semântico do que como uma mensagem eloquente. A diagramação, que poderia apontar um sentido ao conjunto iconográfico, à primeira vista um tanto *nonsense*, contribui para a criação de ambiguidades semânticas. Aqui, relembro que o livro *Finis operis* fora editado na forma de

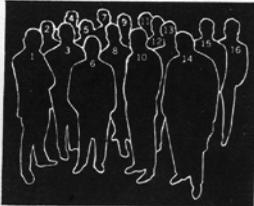
folhas soltas as quais iam dentro de um envelope pardo, todavia, em 1989, o livro foi reunido na *Antologia Mamaluca vol 1*, assim, é possível visualizar as páginas de “el beef motu perpetuo” em uma ordem específica que produz uma narratividade: o bife sendo preparado.

O título não está em português, mas compreendemos que significa algo como “o bife movimento perpétuo”. Associamos o termo, “moto perpetuo”, à própria repetição dos elementos no trabalho, que, sabemos, reaparecem ainda em outros momentos do livro, nos quais têm seu significado elucidado ou ainda mais intrincado. Os fósforos também são reproduzidos e mencionados no “tratado geral de levitação”, na proposição III:

27



Todo livro é o resultado de poderosas influências. Este FINIS OPERIS esconde - ou não: 1) Augusto dos Anjos; 2) Borges; 3) Buñuel; 4) Camus; 5) Clarice Lispector; 6) Décio Pignatari; 7) Fernando Pessoa; 8) Godard; 9) Graciliano; 10) Gregório de Matos; 11) Joyce; 12) Kafka; 13) Millôr; 14) Rimbaud; 15) Van Gogh. A todos eles, a desveirada admiração do Tião (16).



70-73

FINIS OPERIS

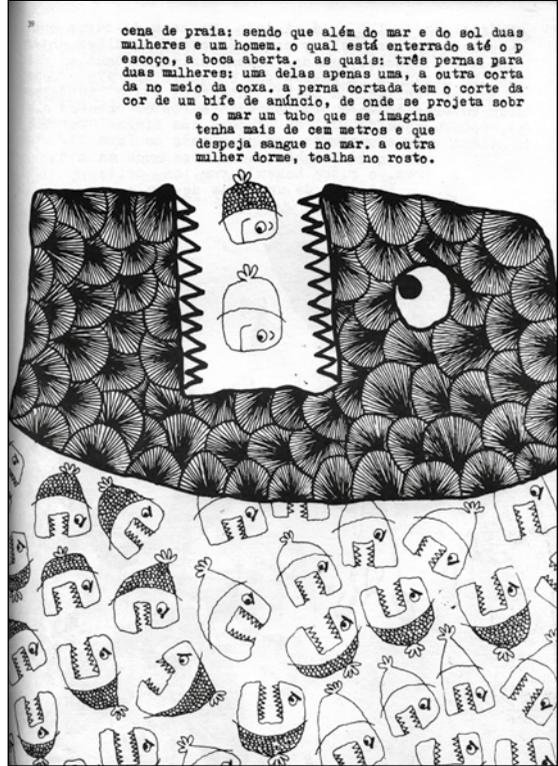
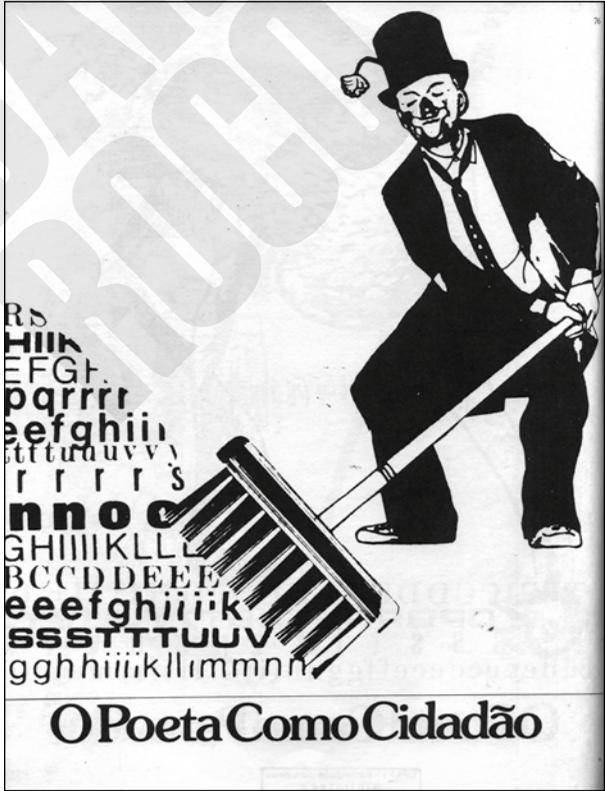
trata-se simplesmente [sic] de usar dois palitos de fósforo e uma caixa vazia. um dos palitos é solidamente preso, enquanto o outro fica meramente encostado ao primeiro, cabeça X cabeça, então acendemos os fósforos. o 2º palito lentamente vai erguendo a sensual perninha até o fogo se extinguir, os fósforos caírem quebrados. sobre fósforos queimados (alegoria [sic] bastante frequente para o amor e para a vida) há muitos exemplos na literatura e na música popular romântica do Brasil [...] (NUNES, 1989, p. 39)

As pernas e o bife são aludidos na “natureza morta”:

cena de praia: sendo que além do mar e do sol duas mulheres e um homem. o qual está enterrado até o pescoço, a boca aberta. as quais: três pernas para duas mulheres: uma delas apenas uma, a outra cortada no meio da coxa. a perna cortada tem o corte da cor de um bife de anúncio, de onde se projeta sobre o mar um tubo que se imagina tenha mais de cem metros e que despeja sangue no mar. (NUNES, 1989, p. 56)

Como em um jogo de palavras cruzadas, aos poucos, por meio da leitura do livro inteiro, encontramos algumas chaves. Estas chaves, porém, não se fecham em um significado absoluto, mas se abrem para possibilidades interpretativas dos trabalhos. Como demonstrado acerca da própria dedicatória do livro, os trabalhos de Tião Nunes trazem à mente expressões brasileiras do dia-a-dia. Isso também ocorre em “el bife”, já que para nós, brasileiros, “bife” é uma expressão que pode significar “corte” — como no caso da “perna cortada que tem o corte da cor de um bife de anúncio” —, pode significar “bofetada” ou remeter à gíria “bifar”, que significa furtar. É possível, a exemplo da supracitada descrição dos palitos de fósforos no “tratado geral de levitação”, ler a sequência visual de “el beef” como uma “alegoria”. Esta palavra-valise de Nunes revela o método do autor: a montagem alegórica. Todavia a alegoria em sua obra não visa simplesmente reagir à censura dizendo uma coisa para significar outra. Ela mostra para dizer por meio da justaposição — se aproxima da alegoria carnavalesca dos desfiles de samba: se expressa por meio da organização espacial de referências visuais e suas chaves advêm da linguagem tipicamente brasileira, suas gírias.

Em “el beef”, linhas compõem, a partir dos objetos representados (panela, fósforos, bifés, pernas etc), formas presentes na bandeira do Brasil: o círculo, o losango e o retângulo. Os fósforos queimados formam a metade de um losango e, não à toa, são da marca “Ypiranga”, que em tupi significa “rio vermelho”, nos fazendo pensar nas, já mencionadas, pernas cortadas cujo sangue despeja no mar. As perninhas unidas formando um círculo trazem a ideia de movimento e, evidentemente, da perna cortada. O bife aparece como corte e, ao mesmo tempo, como o Brasil que está cozinhando ou é cozinhado — e esse Brasil pega fogo. Diante das diversas possibilidades interpretativas do trabalho de Sebastião Nunes, resta ao leitor, à imagem final do bife acebolado no prato, perguntar: “quem vai comer esse bife?” e logo uma passagem do *Manifesto Antropofágico* retorna: “Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chama-se Galli Mathias. Comi-o.” (ANDRADE, 1970, p.16).



É relevante, para a compreensão da “alegoria” de Sebastião Nunes, notar que o mesmo também atuava como publicitário – profissão pela qual sente repugnância, mas que lhe rendeu sustento financeiro, possibilitando, junto à contribuição de amigos, a execução e publicação de seus livros. Sobre a apropriação e a montagem enquanto procedimentos alegóricos, Benjamin H. D. Buchloh (1982) recorda a concepção de alegoria em Walter Benjamin e aponta que, de modo semelhante à percepção geral da natureza perecível do mundo durante o Barroco, o mundo dos objetos materiais é percebido como sendo inválido com a transformação de objetos em mercadorias – uma desvalorização dos objetos, que são divididos em valor de uso e de troca. Se o Sebastião Nunes publicitário coloca a linguagem e a imagem a serviço da mercadoria, a mente alegórica do Sebastião Nunes artista fica do lado do objeto e protesta contra sua desvalorização desvalorizando-o uma segunda vez com a prática alegórica. Na fragmentação de significante e significado, o alegorista submete o signo à mesma divisão de funções que o objeto sofreu ao ser transformado em mercadoria, mas a repetição do ato original de fracionamento e a nova atribuição de sentido redime o objeto.

Essa operação na obra de Nunes se dá, como já foi dito, de forma bastante carnavalesca, expondo as sujidades que a publicidade pretende ocultar. Como escreve Affonso Ávila no prefácio de *Finis Operis*: “a linguagem de Sebastião Nunes não se satisfaz com as soluções pacificadoras da velha poética. Ela mesma se propõe e inventa sem cessar, poesia cáustica (...) em cuja mecânica predomina a instância do olho. Olho implacável, devassador e dissecador de signos, olho-corrosão, abarcador de coisas finais. Poesia de lay-out, da lei do olho”.

Referências:

- ADORNO, Theodor. (2003). O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Trad: Jorge M. B. Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.
- ANDRADE, Oswald. (1970). *Obras completas de Oswald de Andrade: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (1982). Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. In: *Artforum*. Nova Iorque: Artforum International Magazine. Vol. XXI, n. 1, p. 43-56.
- CARRIÓN, Ulises. (2011). *A nova arte de fazer livros*. Trad: Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte.
- MORAIS, Fabio. (2018). *Sabão*. Florianópolis: Parêntesis. Disponível em: <http://www.plataformaparentesis.com/site/urgente/sabao.php> . Acesso em: 20 jul. 2023.
- NUNES, Sebastião. (1989). *Finis Operis*. In: *Antologia Mamaluca e Poesia Inédita Volume I*. Sabará: Dubolso.
- NUNES, Sebastião e MARQUES, Fabrício. (2008). Entrevista. In: MARQUES, Fabrício (Org.) *Sebastião Nunes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

FURO

Myriam Ávila¹

A definição de *punctum* em *A câmara clara* inclui a palavra “trou”, traduzida propriamente como buraco. O feixe semântico proposto por Barthes inclui ainda “ferida” e as paráfrases “aquilo que me punge”, “o que me fere”, “essa marca feita por um instrumento pontudo”. Se pungir é ferir ou furar com objeto pontiagudo; picar, ou mesmo espicaçar, podemos propor para “trou” uma tradução mais eufônica: furo, que mantém a lembrança do ato – rápido, violento – que o causou. É interessante que Barthes divida os modos de abordagem da fotografia em *studium* e *punctum*, quando em outro escrito oferece o par óbvio/obtusos para falar do fotograma, que não é senão a unidade fotográfica do filme, embora com diferenças relevantes.² A predileção do escritor, em cada ensaio, por um dos termos do binômio, dá às duas oposições uma simetria atraente, mas que resiste à analogia direta.³ Os termos entediados, óbvio e *studium*, opõem-se em suas condições temporais, já que o óbvio, assim que é dada a sua chave, (como mostra Barthes com relação ao cenarismo de Eisenstein) pode ser imediatamente traduzido, enquanto o *studium* pressupõe um investimento demorado. Mas seu efeito é o mesmo: promover a metalinguagem, promover a tradução, promover a análise. A oposição obtuso/*punctum* é de natureza antinômica: o obtuso é o oposto do pontiagudo. Seu efeito é perturbar, enquanto o *punctum* fere. “O que o sentido obtuso perturba, esteriliza”, diz Barthes, “é a metalinguagem (a crítica)”. Decorre de sua oposição ao sentido óbvio que no obtuso se perca o controle do criador sobre sua estética: “A estética eisensteiniana não constitui um nível independente: faz parte do sentido óbvio, e, na obra de Eisenstein, o sentido óbvio é sempre a revolução”. Perturbando a crítica e escapando do controle do artista, o sentido obtuso coloca-se sem mediação para um terceiro olhar, desconhecido, inominado, (talvez benjaminiano) que o captará sem perceber, em um relampejo, entre uma aparição e uma desaparecimento.

Com relação ao *punctum*, esse endereçamento coletivo, mesmo precário, deixa de existir: “Muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes diante de meu olhar”. Em outras, o *punctum* “parte da cena, como uma flecha, e vem me trespassar”. A compreensão desse eu como uma metonímia de um *Spectator* generalizável não procede, como o demonstra a idiosincrasia dos exemplos de *punctum* dados por Barthes nas fotografias que escolhe. Por isso comenta: “Com

1 (UFMG/CNPq)

2 O fotograma, como bem mostra Barthes em *O terceiro sentido* (O óbvio e o obtuso), pode ser desmentido ao ser suplementado pelos que o seguem.

3 Reflexões semelhantes se encontram no texto de Gustavo Ramos de Souza, Barthes e o cinema, publicado em 2015 (mesma data da primeira redação do meu texto) e do qual não tinha ciência até o momento. (Ver Referências bibliográficas).

muita frequência, o *punctum* é um ‘detalhe’, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*.” [notar o itálico]

Já no fragmento 5 de *A câmara clara*, Barthes advertia:

qual de nós não tem sua tábua interior de gostos, desgostos, indiferenças? Mas, precisamente: sempre tive vontade de *argumentar* meus humores; não para justificá-los; (...) mas, ao contrário, para oferecê-la, estendê-la, essa individualidade, a uma ciência do sujeito, cujo nome pouco me importa, desde que ela alcance (...) uma generalidade que não me reduza nem me esmague.

Assim, a generalidade do eu – o eu que sente a fincada do *punctum* – se dá pelo oferecimento de uma perspectiva ou mesmo, eu diria, de um perspectivismo: a abertura da possibilidade de se dizer eu. Com o que passo, aqui neste texto, a dizer eu: pois, de fato, esse oferecimento e essa permissão foram parte do meu aprendizado na Faculdade de Letras da UFMG, no meu mestrado, principalmente através das aulas de Eneida Maria de Souza, que trouxera de seu doutorado na França, concluído em 1982, o que de mais avançado havia em Teoria da Literatura, nesse momento muito ligada à Semiótica, que tinha em Roland Barthes um dos nomes de maior destaque. As aulas de Eneida, já nessa época (anos depois, no doutorado, tornavam-se para mim cada vez mais intrigantes) eram marcadas por uma certa obtusidade, no sentido barthesiano: uma resistência ao óbvio, uma recusa ao controle das significações que me deixava um pouco atônita, um pouco solitária em meu *studium*, como o próprio Barthes deixara os seus discípulos da fase estruturalista, ao partir para o ensaio livre que caracteriza os seus últimos livros.

Em *Roland Barthes por Roland Barthes* ele revisita as fases do seu pensamento, concretizadas em livros. O caminho passa, segundo sua própria avaliação, pela semiologia em direção à textualidade e, finalmente, à moralidade. Essa última fase se dá em plena dominância do fragmento e da experiência: em plena destituição da abordagem científica, em pleno domínio do corpo. Mesmo o Texto, conceito fundamental de toda a sua teoria, e escrito tantas vezes com maiúscula, passa a assumir contornos menos desejáveis: é reconhecido como um “operador universal de valor”, costuma estar em íntimas relações com o tema e com a frase, que podem se revelar objetos ideológicos. A imagem, em sua recusa a ser totalmente traduzida em texto, promete, mais do que este, reter um espaço para o gozo, a dor e o desejo. Tanto em *A câmara clara* como em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o pensamento desliza com facilidade para o gosto/não gosto, numa quase abdicação da postura e do distanciamento teóricos. Dir-se-ia que ao estruturalista passa a faltar a estrutura – todo o decoro acadêmico parece ir abaixo nesse apelo para o menos legítimo de todos os argumentos: o gosto pessoal. Receia-se que tudo desmilingue como no teste da jujuba de Bouvard et Pécuchet. Mas o pensamento em desmanche é salvo pelo pensamento *do* desmanche: lembrando que, “em um ambiente uniformemente barulhento”, não existe a liberdade de escolher entre o silêncio e a fala, Barthes define a estrutura como uma garantia modesta de liberdade, ao lhe fornecer dois termos, dos quais um se pode despachar.

Assim, o gosto/não gosto tem também a vantagem de instituir um regime de preferências que nos atrai no âmago do problema da alteridade, obrigando o outro a enfrentar o fato de que “meu corpo não é igual ao seu”.

Meu corpo não é igual ao seu: não temos os mesmos furos provocados pelas mesmas picadas. Será essa uma conclusão banal, depois de toda uma construção teórica alimentada pelos mais variados intertextos e digna das maiores honrarias acadêmicas?

O furo é uma daquelas palavras que Barthes chama enantiossemas: palavras que têm a mesma forma e sentidos contrários. No português, o furo pode ser tanto uma notícia de primeira mão, uma preciosidade para o jornalista, ou um engano ou falha desconcertante, um vexame para o teórico. A vantagem de tais palavras-valores, como também as chama Barthes, é que se pode usar um sentido fingindo usar outro. A ambiguidade do furo estende-se ainda à sua extensão: é uma pequena ferida, como aquela coberta pelo curativo no dedo da menina da foto de Lewis H. Hine⁴, é o orifício ao qual Barthes repetidamente se refere em *A câmara clara*, ora como o visor do aparelho, ora como o buraco da fechadura? Pode ser uma cavidade, uma tmeze, até mesmo aquele buraco em que brincava com seus amigos o menino Roland e do qual todos puderam sair, menos ele? Se faço a percepção do furo emergir do meu próprio corpo histórico, à moda do mestre, vejo nele o túnel redondo cavado com persistência e perfeição pela traça da primeira à última página de um livro, movimento pelo qual o inseto metaforiza o leitor e desenha a metonímia da leitura. Esta, sim, sabe perfurar o saber com o seu corpo, sem nenhuma pulsão de poder, como quer Barthes.

A perfuração do texto pela leitura revela o seu aspecto escrevível, pois um leitor, se o texto de fato o atrai, o lerá com seu corpo e, portanto, de forma idiossincrática, por mais que queira obedecer ao linha-a-linha que o papel lhe apresenta. Lemos a partir de um *punctum*, como o faz Barthes com Sarrasine, a partir da ambiguidade do S/Z. Essa leitura, uma leitura, fragmenta o texto como o olhar do *Spectator* fragmenta a fotografia ao se fixar no *punctum*. O *Operator*, por sua vez, fragmenta a realidade – o espaço e o tempo em que localiza, por meio de um outro orifício, o do visor da câmara. A isto Barthes chama o “gesto do arúspice”, que recorta o céu com um bastão. Como *Operator* de seu texto, o Barthes escritor recorta das infinitas possibilidades da linguagem e do pensamento aquele fragmento em que se reconhece.

A opção pelo fragmento em Barthes é estética, ou seja, deriva de uma *aisthesis*, uma sensação, aquilo que ele chama de seus “humores”. Mas esse impulso parte antes de uma profunda desconfiança com a totalidade que se desenvolve durante toda uma vida de escritura. Sua motivação é análoga à dos filósofos e poetas que se comprometeram com essa forma, por isso ele chama essa fase de moralidade e a relaciona a Nietzsche. O insight é a alma do fragmento e tende a se perder à medida que o texto se alonga e se organiza. (Não diria: se estrutura, pois para Barthes a estrutura é inerente ao pensamento, ao insight, não algo que se elabora a posteriori). Assim, o texto curto capta a “verdade” do pensamento, ou seja, seu frescor, sua motivação imediata. No entanto, Barthes não quer praticar o aforismo, pois esse tem alguma coisa de acabado e engessado. Como

4 Na página 79 de *A câmara clara*, edição referenciada.

diz Leila Perrone-Moisés, Barthes renuncia à frase como “artefato linguístico” e usa a pontuação para “sacudir” a sua tirania (p.68)

No seu autorretrato em biografemas, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, ele (é por esse nome/pronome que responde durante o livro) se vê aproximando-se da forma diário:

Sob o álibi da dissertação destruída, chega-se à prática regular do fragmento; depois, do fragmento se desliza para o “diário”. Assim sendo, o objetivo disso tudo não é se dar o direito de escrever um “diário”? Não tenho fundamentos para considerar tudo o que escrevi como um esforço clandestino e obstinado para fazer reaparecer um dia, livremente, o tema do “diário” de Gide? No horizonte terminal, talvez esteja simplesmente o texto inicial (seu primeiro texto teve por objeto o Diário de Gide).

Para quem propôs, no início do livro, ser visto como personagem de romance, (daí o uso do pronome *ele*) a passagem ao diário⁵ implica principalmente uma reordenação da temporalidade. Em termos benjaminianos, o romance se estrutura a partir de uma morte e, no diário, falta exatamente a morte, a ser introduzida mais tarde pelo leitor. Escrever um diário é, portanto, abdicar da morte, abdicar da conclusão como morte do texto. Não por acaso, o livro (*RB por RB*) termina com a palavra totalidade, sob o epíteto de monstro. A proposta da biografia por biografemas significa justamente esse exorcismo da totalidade como conclusão. Chegar à conclusão é encerrar da forma mais triste um pensamento, impedir que ele continue vivo. Com os biografados, deve-se ter também essa consideração de não concluí-los, não os matar. Por isso, ao pôr em revista as fotos de sua mãe, só a encontra finalmente numa pose de criança, de quando ainda não era sua mãe. A partir daí ela pode começar uma vida, brincar, ir à escola, correr mesmo o risco de nunca vir a se tornar sua mãe.

A reordenação da temporalidade operada pela passagem ao diário não é apenas de natureza formal, ligada à voz específica do gênero textual, mas, em Barthes, também, e principalmente, moral. Faz vir à tona as perguntas: “Que direito tem meu presente de falar do meu passado? Meu presente tem algum poder sobre meu passado?” A decisão de não mostrar a foto do Jardim de Inverno, sobre a qual discorre longamente em *A câmara clara*, coloca uma interdição moral ao leitor:

Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, (...) quando muito interessaria ao Studium de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida.

Lima Barreto pede, em seu diário, ao seu futuro possível biógrafo, que “se sirva com o máximo cuidado e discrição” das anotações que deixava. Da mesma forma, Barthes pede que seus

5 O mesmo acontece com o personagem Belmiro, de *Cyro dos Anjos*.

biógrafos não transformem sua vida em uma linha contínua, em que todos os pontos (*puncta*) se igualem. Em *A câmara clara*, parece sugerir que, em lugar de por o dedo na ferida, ponha-se a ferida no dedo, ao escrever.

No autorretrato por biografemas, Barthes consegue a proeza de, no ato de “se entregar”, jamais ceder ao voyeurismo do leitor. Ao fim da leitura, seja de *Roland Barthes por Roland Barthes*, seja de *O prazer do texto*, ou qualquer dos textos em que diz “eu”, o que ficamos sabendo da vida de Barthes? Aprendemos apenas, e muito, como ele “argumenta os seus humores”. Como um prestidigitador, Barthes dirige o nosso olhar para outro ponto: se passa do fragmento ao diário é porque volta ao diário de Gide, se reconhece de súbito o verdadeiro rosto da mãe é porque Proust tivera súbita revelação do rosto da avó, se descobre, na “metafísica boba” a verdadeira metafísica é porque Bouvard e Pécuchet se entregaram a ela. Se conta uma experiência pessoal, traveste-se em personagem de romance: ele. Mas, ao contrário do mágico, expõe com franqueza sua posição: “quero anunciar a interioridade sem ceder a intimidade”.

O grande apreciador da antítese que é Barthes trabalha assim com dois instrumentos: o pontiagudo (o estilo, na sua acepção latina – “*stillus*”) e o obtuso (o ponto cego, a cegueira, no sentido que lhe dá Paul de Man: o ponto em que nasce o olhar crítico). Com os dois instrumentos, busca a experiência extrema da crítica, que procurei relacionar aqui com a anfibia da furo. Essa crítica, se a pudermos vivenciar sem cair na “vulgaridade” de mostrar a “panturrilha da bailarina” onde deveria haver apenas a beleza autônoma do movimento, teremos apreendido o essencial da *leçon* de Barthes.

Referências bibliográficas

BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1969.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *S/Z. Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

SOUZA, Gustavo Ramos de. Barthes e o cinema. In: *Roland Barthes – 100 anos. Anais eletrônicos do IX Colóquio de Estudos Literários – Diálogos e perspectivas*. Londrina, 2015. p.207-221.

MEMÓRIAS DE UMA IDOSA (DES)CONHECIDA: ESTAÇÕES DE LUIZA, ENTRE ROSAS E ESPINHOS

Sthefani Bianck Teixeira Ortiz
Mônica de Ávila Todaro

ADEUS

*É assim que eu te digo adeus:
como uma menina que mora na beira
da estrada e abana a mão para o trem.
Apenas te vi. E te digo adeus porque não apanho rosas.*

Lais Corrêa de Araujo

INTRODUÇÃO: preparação da nossa viagem

Somos pesquisadoras. Investigamos temas que nos atravessam. Por vezes, nos embrenhamos em arquivos na busca por encontrar pistas de histórias, por outras, caminhamos entre memórias de pessoas idosas (des)conhecidas.

A partir de encontros com imagens e memórias de quem viveu sua trajetória de vida entre as estações de trem, o presente texto busca trazer marcas da história pessoal de uma mulher idosa (des)conhecida e da história coletiva desses espaços no período entre 1937 a 1977. Luiza, que um dia foi uma menina que acenava para o trem, tal qual a poeta citada na epígrafe, não apanhou rosas, mas sentiu a dor dos espinhos da vida.

Extraímos do texto de Saramago “Palavras para uma cidade”, no livro “O caderno” (2009), o trecho: “Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados pelas memórias”. Nosso espaço de viagem-pesquisa é São João del-Rei. Cidade do interior de Minas

Gerais. Nela habitamos e cotidianamente ouvimos e vemos o trem passar. A reflexão de Saramago nos deslocou como pesquisadoras e provocou nossa memória. Dois filmes, com Agnès Varda, ocuparam nossas lembranças: “As praias de Agnès” (2008) e “Visages, Villages” (2017).

No documentário autobiográfico “As praias de Agnès”, Varda reconstrói cenas de sua infância com base em fotografias. Duas falas de Varda nos tocaram sobremaneira: “*O princípio daquilo que sei mais ou menos sobre mim*”; “*se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens. Se abrissemos Agnès, encontraríamos praias*”. Em um exercício reflexivo, nos perguntamos: O que Luiza pode nos contar daquilo que sabe, mais ou menos, de si, por meio de fotografias? Se abrissemos Luiza, encontraríamos estações de trem?

No filme “Visages, Villages”, Agnès e JR se encontram e saem a caminhar por locais e paisagens esquecidas, ignoradas e que sofrem com o desaparecimento ao longo do tempo. Tal imagem nos fez pensar: A trajetória de Luiza pode refletir algum tipo de desaparecimento de paisagens? O que a história de uma mulher idosa, que vivia entre as estações quando era jovem apesar de não ser uma trabalhadora da Estrada de Ferro, pode nos ensinar? Se ela esteve lá, presente e atuante naquelas comunidades que se formavam ao longo dos trilhos, é possível afirmar que houve um apagamento intencional sobre a história dessa (des)conhecida? A história das mulheres no Brasil é tema relevante de pesquisa (Del Priore, 2018; Perrot, 2019; Lerner, 2019). Tal tema envolve também a história de suas famílias e do mundo do trabalho.

Ao som do apito do trem, iniciou-se nossa viagem-pesquisa e a história de Luiza passou a ser nosso destino.

O APITO DO TREM: vez e voz de Luiza

Luiza nasceu numa família de ferroviários, em 15 de julho de 1937. As estações de trem da Estrada de Ferro Oeste de Minas (EFOM)¹, os trechos percorridos por suas locomotivas e as histórias desses espaços sempre estiveram presentes e foram temas de conversa em sua família. As plataformas e estações de trem foram e tem sido por muitos anos espaços-memórias que a habitam.

O espaço onde nasceu ficava próximo à estação de Congo Fino, pertencente a cidade de Conceição da Barra de Minas – MG. Filha de Adelino Silva e Maria dos Santos, Luiza viveu grande parte de sua vida entre as estações de trem devido a profissão de seu pai, que era Feitor de Turma da Estrada de Ferro. Adelino, ao longo da profissão, percorreu diversos trechos, levando a família consigo ao longo do caminho dos trilhos.

1 Segundo Santos (2012), a Estrada de Ferro Oeste de Minas foi fundada em São João del-Rei na década de 1870, e ao longo de sua trajetória passou por diversas mudanças e fases em sua administração. Em 1898, ela faliu em decorrência da má gestão, mas em 1903 o patrimônio da EFOM foi arrematado pelo governo federal. No ano de 1931, ela foi arrendada pela União ao governo do estado de Minas Gerais e tornou-se Rede Mineira de Viação (RMV). Anos depois, em 1957, a RMV passou a integrar a Rede Ferroviária Federal S.A. (RFFSA). Em 1965, com a reorganização da Rede Ferroviária, tornou-se Viação Férrea Centro-Oeste (VFCO). Posteriormente, em 1975, passou a integrar a Superintendência Regional 2 da RFFSA.

Na tentativa de conhecer e contar a história de Luiza e sua família entre as estações, através das fotografias e de suas memórias, partimos da ideia de Belinaso (2019, p.46), “nos atentaremos para os silêncios, para as miudezas, para as coisas mínimas, para as imagens microscópicas e para as manchas improváveis que podem nos abrir para outros modos de ver e, portanto, de existir.”

Em nossa pesquisa-viagem, o dispositivo cujas linhas delinearam nosso processo investigativo foi o conjunto de fotografias que Luiza guarda em uma gaveta de sua cristaleira. Esse móvel, no qual estão expostos objetos familiares, é considerado por ela uma relíquia de família. Moraes (2013), sobre a importância dos objetos, nos ensina que

É inquestionável a importância dos álbuns de famílias, dos objetos e relíquias familiares que passam de geração a geração. Mas por que então ocorre de alguns objetos serem de extrema importância para uns e irrelevantes para outros? Ou por que damos fim às lembranças ou permitimos que se vão? (Moraes, 2013, p.80).

Ao adentrarmos em sua casa, nos deparamos na parede da sala com outra relíquia de extrema importância. Uma moldura oval, de madeira, típica dos anos 50, que enquadrava a ainda jovem Luiza. A fotografia parece ter sido colorida à mão, o que aumenta a ilusão de vida da imagem.



Luiza aos 18 anos, em 1955.
Fonte: Acervo pessoal da família.

Luiza tem sua história de vida entrelaçada pelos caminhos da EFOM. Quando nasceu, foi registrada no cartório de Conceição da Barra de Minas-MG, município ao qual a estação pertencia. Na entrevista, ao acessar sua memória pessoal, ela contou que a mãe havia se casado com seu pai aos 14 anos e logo engravidou e a teve com 15 anos. Pela pouca diferença de idade entre mãe e filha, eram muito unidas e Maria fez de sua primogênita um apoio para a família que crescia.

A voz de Luiza trouxe para nós a realidade de outras pessoas idosas com as quais nos relacionamos. Aos seis anos, já era responsável por tarefas domésticas da casa e por outras funções como buscar água. Em um desses episódios, foi mordida por um cachorro no trajeto de retorno para casa que ficava próxima a linha do trem, o que lhe rendeu um grande medo de cachorros por anos. Por ser a primogênita, e até os 20 anos a única filha entre oito meninos, sempre teve muitas responsabilidades e o brincar acabava se misturando com os serviços de casa, como fazer “cozinhadinho” com suas panelinhas de ferro. Ela, portanto, viveu sua infância entre estações, poucas diversões e muitas obrigações.

ENTRE AS ESTAÇÕES: rosas e espinhos

A fim de conhecer como eram as estações e os locais em que Luiza morou, recorremos ao acervo do site “Estações Ferroviárias do Brasil”. Nele, foi possível visualizar fotos antigas e atuais desses locais. Revelamos as fotografias e pedimos para Luiza identificar as estações e contar suas histórias pessoais. Conforme é salientado por Moraes (2013, p. 87),

Mesmo sabendo que a memória pode ser, e sempre será, seletiva, e que alguns fatos, pessoas e momentos vividos inevitavelmente desaparecerão antes de nos apercebermos, a memória nos dá a faculdade de acumular, somar. E numa teia complexa, cada uma destas imagens evoca lembranças, memórias e narrativas. E estas memórias também se entrecruzam e se sobrepõem, transitando entre as recordações e as lembranças por elas despertadas. Além de estarem associadas à história pessoal e tradições familiares, também evocam, analogamente, marcas de uma história coletiva, pois fazem parte de uma ampla conjuntura de acontecimentos.

Ao vasculhar as fotos, Luiza reagiu, em silêncio, de corpo inteiro: sorriu, se emocionou e bateu cada uma como se tivesse encontrado um tesouro. Só falou depois de transitar entre as recordações despertadas. Apontou e reconheceu as estações entre as fotografias. Em cada uma delas, se recordou de acontecimentos de sua família, amigos e pessoas que cruzaram seu caminho ao longo dos trilhos. As lembranças a transportaram para a estação de Congo Fino, o que a fez narrar alguns detalhes que seus pais lhe contaram sobre o seu nascimento. Então, gabou-se de sua excelente saúde e força, devido ao leite de cabra que tomou em seus primeiros anos de vida.



Luiza entre fotografias e memórias.
Fonte: Arquivo das autoras (2023).



Estação de Congo Fino, em 1980.
Fonte: Giesbrecht (2018).

Aos sete anos de idade, Luiza se mudou juntamente com sua família para São João del-Rei, para onde seu pai fora transferido. Iniciou sua trajetória de estudos no Grupo Escolar Aureliano Pimentel, em 1944. A escola se localizava em frente a linha do trem e ela morava em uma das esquinas desse caminho. Hoje, o Grupo Escolar permanece no mesmo lugar, mas a linha do trem já não existe. Diante dessa recordação, decidimos seguir a ideia de Agnès Varda e JR e nos propusemos a fazer o mesmo caminho que Luiza percorria quando criança. Então, assumimos o processo ‘foto sobre a foto’, com o intuito de refletir sobre as transformações dos espaços, e utilizamos fotografias antigas disponíveis na Página do Facebook “A antiga São João del-Rei”, em que diversas pessoas postam e disponibilizam fotografias de seus acervos pessoais de vários pontos da cidade em diferentes épocas, com a intenção de compartilharem e preservarem essas memórias. Segundo Fernandes (2012, p.228),

Quem vai à rua e anda à toa encontra-se com ideias, pessoas, situações, constrói uma rede de afectos e experimenta aquilo de que é capaz, porque afecto é justamente isto: o poder de ser afectado; e afecção é vibração, variação, uma reação aos signos que afectam um nervo sensível.

Na busca por encontrar o espaço que tanto afetou Luiza, andamos até a Escola Aureliano Pimentel que fica no bairro Fábricas. O professor de Filosofia, Latim, Português e Literatura, que deu nome à escola, nasceu em São João del-Rei em 1830 e faleceu em 1908. O grupo escolar foi criado em 1928. Luiza nos narrou sobre como era pequeno o prédio, quando estudou lá. Contou também que a caminhada para a escola era bem tranquila e divertida, só ficava apreensiva nos dias que era levada pela professora, juntamente com os colegas de turma, para tomarem o tão temido “lombrigueiro” para os vermes.

O trajeto para a escola a fazia caminhar ao longo da linha férrea. Além disso, a paisagem abrigava as fábricas, entre elas a Companhia Têxtil São Joanense que fazia parte do cotidiano dos moradores do bairro de mesmo nome, em sua maioria operários.

O caminho do trem, na Avenida Leite de Castro, mudou, como podemos ver nas imagens 05 e 06. Inaugurada em 1878, com o intuito de ligar o município a outros da região, entre 1983 e 1984 a linha foi abandonada e desmontada até restar apenas o caminho turístico até Tiradentes (Museu Regional de São João del-Rei, 2021).



Escola Aureliano Pimentel, hoje e ontem.
Fonte: Foto tirada pelas autoras (2023)



Companhia Têxtil São Joanense, na Av. Leite de Castro.
Fonte: Foto tirada pelas autoras (2023).



Caminho do trem na Av. Leite Castro.
Fonte: Foto tirada pelas autoras (2023)

Assim como o trem, que foi mudando de caminhos, em 1947 seu pai também precisou sair da cidade porque foi transferido para a “turma da Serra” pertencente a estação de Aureliano Mourão. O local era uma parada de abastecimento de água para as locomotivas que percorriam o trecho. Havia apenas quatro casas próximas a caixa d’água, sendo a casa do feitor de turma (na época Adelino, pai de Luiza) e mais três casas de outros trabalhadores da EFOM. A distância da “turma da Serra” para a estação a qual pertencia era em torno de dois quilômetros, e para continuar os estudos Luiza percorria quatro quilômetros todos os dias: para chegar na escola e, após as aulas, retornar a sua casa. Além disso, para poder estudar, suas obrigações com os afazeres da casa e do cuidado com os seus irmãos deveriam ser adiantadas. Ao terminar o primário, seu pai não permitiu que prosseguisse estudando no Ginásio, em Bom Sucesso, mesmo diante dos conselhos da professora de que Luiza tinha futuro e poderia se tornar professora também.

Ao longo dos anos, a família passou por outras estações de trem e Luiza por novas estações de vida: adolescência e juventude. Entre festas e bailes nos lugares conhecidos como Tachi e Mina, viagens a Aparecida do Norte, alguns noivados e o trabalho pesado que era compartilhado com outras amigas ao lavarem trouxas de roupa na beira do rio, restaram as memórias: rosas e espinhos.



Festa da Mina – perto da estação de Nazareno, década de 1950.
Fonte: Acervo pessoal da família.



Viagem de Luiza para Aparecida do Norte de trem, década de 1950.
Fonte: Acervo pessoal da família.

Em meados dos anos 1960, ao morar em Ibituruna na rua da estação, Luiza conhece o jovem vizinho Hugo e começam a namorar. Porém, o pai interferiu no namoro, como já havia feito anteriormente com outros pretendentes, e o término acabou acontecendo. Um ano depois eles reataram e ficaram noivos.



Estação de Ibituruna, em 1970
Fonte: Giesbrecht (2020).

Em 1964 seu pai tomou a decisão de retornar com toda a família para São João del-Rei. Além da mudança de cidade, Luiza teve que lidar com a distância de seu noivo que havia decidido ir trabalhar em São Paulo. Ela nos contou que já havia ficado “esperta” perante as tentativas anteriores que seu pai havia empreendido para que ela não se casasse, e que dessa vez havia arrumado um noivo “corajoso” que não cedia às grosserias de seu pai, como aconteceu com os pretendentes anteriores. Decidida que iria realizar o sonho de se casar, a distância física foi superada com cartas, telegramas e visitas do noivo mensalmente.

Foi nesse retorno a São João del-Rei que Luiza passou a frequentar outros espaços: os passeios na “Avenida” nos fins de semana, onde os casais de namorados caminhavam e os solteiros flertavam; a passagem pela ponte da Cadeia, para ver a “casa do engenheiro”, moradia do chefe de seu pai que representava status e poder na hierarquia da Rede Ferroviária; a ida às missas, aos domingos, na Igreja de São Gonçalo onde seu pai fazia parte da Irmandade ou na Igreja do Bom Senhor Jesus de Matosinhos; e a rodoviária, onde sonhava com a chegada do noivo.



Avenida Presidente Tancredo Neves.
Fonte: Foto tirada pelas autoras (2023).



Ponte da Cadeia.
Fonte: Foto tirada pelas autoras (2023).



Avenida Hermílio Alves (antiga casa do engenheiro da EFOM).
Fonte: Foto tirada pelas autoras (2023).



Igreja do Bom Senhor Jesus de Matosinhos.
Fonte: Foto tirada pelas autoras (2023).



Igreja de São Gonçalo.
Fonte: Foto tirada pelas autoras (2023).



Antiga Rodoviária.
Fonte: Foto tirada pelas autoras (2023).

Apesar do noivo, Hugo, em 1964, estar morando em São Paulo, eles se casam em fevereiro de 1965, na paróquia de São João Bosco em São João del-Rei. Sobre o casamento, Luiza narrou que como seu pai que não estava de acordo com a união, não compareceu às bodas e justificou sua ausência devido a uma enchente no trecho da estação de Ribeirão Vermelho. Já casada, Luiza partiu para uma nova vida em São Paulo. Com a intenção de justificar a ausência de fotos do seu casamento, ela nos contou que ao irem em busca das fotografias com o profissional que haviam contratado e pago, o mesmo relatou que as fotos haviam “queimado”. Luiza, já acostumada de alguma forma com os espinhos, se viu sem o dinheiro e sem as fotografias, e as recordações e imagens desse dia se encontram apenas em suas memórias.



Igreja Dom Bosco, onde Luiza e Hugo se casaram em 1965.

Fonte: Foto tirada pelas autoras (2023).

Em 1966, após o marido perder o emprego e o falecimento do seu primeiro filho, Raimundo, aos seis meses por uma disenteria, Luiza retornou a São João del-Rei, e mais uma vez vê seu caminho traçado pelos trilhos. Hugo se torna funcionário da EFOM e é transferido para a estação de Ibituruna, cidade onde se conheceram. Pouco tempo depois, é transferido para a estação de Nazareno em março de 1968.

É nessa estação que a vida de Luiza passa por encontros e desencontros, alegrias e tristezas, nascimentos e perdas, surpresas e desesperos: espinhos da rosa que não foi apanhada. Foi nessa estação, em Nazareno, que ela perdeu o segundo filho, Sérgio, também aos seis meses por problemas no coração. Com lágrimas nos olhos, Luiza nos contou que ele faleceu em seu colo, ao som do apito do trem. Após várias tentativas e abortos espontâneos, nasceu Adilson em 1969 e, dois anos depois, os gêmeos Sandra e Sandro em 1971.

Foi na estação de Nazareno que ela se viu com três crianças pequenas e o esposo a trabalhar por vários trechos de linha distante de onde moravam. Hugo só conseguia chegar a noite para ajudá-la devido ao horário de trabalho. Luiza fez uma rede de apoio com a presença do seu tio e padrinho Zé Moreira, sua Tia Malvina e suas primas que viviam próximo à estação. Ali viviam várias famílias que se ajudavam e compartilhavam das dificuldades daquele tempo.



Estação de Nazareno.
Fonte: Giesbrecht (2013).

Em dezembro de 1977, nove anos depois da chegada à estação de Nazareno, o casal decidiu se mudar novamente para São João del-Rei com a intenção de que as crianças pudessem ter a oportunidade de estudar em boas escolas na cidade. Além disso, havia a possibilidade de promoção na carreira de Hugo. Em São João del-Rei, Luiza teve a possibilidade de estar próxima de seus pais e irmãos que, diferente do que aconteceu com ela, fixaram-se na cidade. Porém, novamente os espinhos a atravessaram. Em fevereiro de 1978, sua mãe faleceu repentinamente e ela se sentiu por um bom tempo perdida, pois a esperança que havia criado de compartilharem juntas as experiências que viriam dessa nova fase da vida, nunca aconteceu e o vazio de sua ausência ficou e se tornou saudades.

Emocionada, mas com uma voz firme, Luiza contou que suas raízes sempre estiveram em São João del-Rei e, por isso, nunca mais quis sair. Com muita luta e trabalho, compraram a casa na qual os filhos cresceram e os quatro netos nasceram. Em uma vida que se fez nômade, as estações do tempo tomaram o lugar das estações de trem e ficaram guardadas em sua memória. Anos mais tarde, as estações se tornaram lugares de passeio com a família, como podemos visualizar na imagem 18.



Família de Luiza na estação de Tiradentes, final da década de 1970.
Fonte: Acervo da família.

Luiza fez questão que tirássemos uma foto atual dela com o marido. Em suas palavras, ao término da entrevista, “Assim ninguém fica pensando que morri”.



Luiza e Hugo, 2023.
Fonte: Acervo da família.

A CHEGADA A ÚLTIMA ESTAÇÃO: adeus(?)

No filme “Visages, Villages”, JR fotografa os olhos e os pés de Agnès Varda, imprime essas imagens colando-as em vagões e diz que “os teus olhos e os teus pés contam uma história, este comboio há de ir a lugares onde nunca irás.”

A história de Luiza não acaba aqui, nesse texto. Suas narrativas foram por nós registradas na intenção de dar a conhecer uma história pessoal que pode reverberar em outras tantas pessoas desconhecidas. Afinal, uma viagem como essa, de acesso à memória, nunca termina. É apenas interrompida pelo limite do registro no papel. Da mesma forma acontece com as nossas pesquisas: outras mulheres idosas têm histórias que merecem ser publicizadas.

Por fim, assim como toda pesquisa é formadora e, de acordo com Belinaso (2019, p.44), “processos formativos podem ser pensados como abertura para novos encontros”, seguiremos investigando outras histórias que são frutos de nosso trabalho cotidiano com pessoas idosas: outras Luizas, cada uma com seu modo de viver a velhice.

Nossa viagem, nessa pesquisa, desembocou em estações de vida permeadas de histórias que nos foram contadas e que se eternizam por meio desse texto. E é assim que te dizemos adeus, Luiza: como duas pessoas conhecidas, neta e amiga, que moram em São João del-Rei e sempre apanharão rosas para você.



Luiza, idosa, na estação de São João del-Rei em 2022.

Fonte: Acervo da família.

Referências

- AS PRAIAS, de Agnès. Direção: Agnès Varda . França: Ciné-Tamaris, 2008. 1 DVD. (110 min.).
- BELINASSO, Leandro. A nau incendiária da ficção. In: MARTINS, Mirian C. et all. (Org.). **Formação de educadores: contaminações interdisciplinares com arte na pedagogia e na mediação cultural**. São Paulo: Terracota, 2019, p. 44-53.
- DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018.
- FERNANDES, Rosana Aparecida; OLIVEIRA, José Menna. Fragmentos — Os Ventos, Os Amigos, A Estrada. *Childhood & Philosophy*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, jan./jun. 2012, p. 221-232. Disponível em: http://educar.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-59872012000100221&lng=es&nrm=iso. Acesso em: mar. 2023.
- GIESBRECHT, Ralph Mennucci. **Nazareno**. Estações Ferroviárias do Brasil. 2013. Disponível em: http://www.estacoesferroviarias.com.br/rmv_efom/nazareno.htm . Acesso em: 01 jun. 2023.
- GIESBRECHT, Ralph Mennucci. **Congo Fino (antiga João Pinheiro e Rio das Mortes)**. Estações Ferroviárias do Brasil. 2018. Disponível em: http://www.estacoesferroviarias.com.br/rmv_efom/congo.htm. Acesso em: 01 jun. 2023.
- GIESBRECHT, Ralph Mennucci. **Ibituruna**. Estações Ferroviárias do Brasil. 2020. Disponível em: http://www.estacoesferroviarias.com.br/rmv_efom/ibituruna.htm . Acesso em: 01 jun. 2023.
- LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.
- MORAES, Carla Gisele M. S. M. . Imagens: fios da memória. In: Átila Bezerra Tolentino. (Org.). **Educação Patrimonial: educação, memórias e identidades**. 3ed. João Pessoa: Iphan, 2013, v. 1, p. 78-90.
- MUSEU REGIONAL DE SÃO JOÃO DEL-REI. **5 em 1: Estação Ferroviária de São João del-Rei**. 2021. Acesso em: <https://museuregionaldesaojoaodelrei.museus.gov.br/5-em-1-estacao-ferroviaria-de-sao-joao-del-rei/> Acesso em: 10 jun. 2024.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto: 2019.
- SANTOS, Welber. **O Complexo Ferroviário de São João del-Rei (resumo da ópera ou carta à comunidade)**. 2012. Disponível em: <https://trilhosdooste.blogspot.com/2012/02/o-complexo-ferroviario-de-sao-joao-del-rei.html>. Acesso em: 06 jun. 2024.
- SARAMAGO, José. **O caderno: textos escritos para o blog**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- VISAGES, Villages. Direção: Agnès Varda e JR. Ciné-Tamaris; Social Animal; Rouge International; Arte France Cinéma; Arches Films, 2017. 1 DVD. (94 min.).

EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

Carlos Henrique Rangel¹

A Educação Patrimonial é um trabalho permanente de envolvimento de todos os que compõem a comunidade e tem como objetivo a preservação dos lugares e espaços, casas e manifestações culturais importantes para todos, compartilhando responsabilidades e esclarecendo dúvidas, conceitos e ao mesmo tempo divulgando trabalhos sobre esses bens culturais.

Visa principalmente fortalecer a autoestima das comunidades através do reconhecimento e valorização de sua cultura e seus produtos.

A Educação Patrimonial é um trabalho de “autodespertar” motivado, que trabalha com a cultura da comunidade ou grupo social.

As comunidades devem participar de todas as atividades ligadas à preservação do Patrimônio Cultural: desde o inventário, tombamento, a manutenção, fiscalização, restauração e utilização.

Assim, a Educação Patrimonial deve ser entendida como um conjunto organizado de procedimentos e ações que têm como principal objetivo a valorização das comunidades e toda a sua produção cultural.

O PAPEL DA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

O patrimônio cultural pode ser entendido como um conjunto de coisas de seres humanos. Coisas de gente, criadas para facilitar a vivência em grupo e a sobrevivência nos espaços que lhes foram destinados. Pode ser entendido também, como produto de uma construção coletiva dinâmica e viva produzida ao longo do tempo em um espaço definido. Ou seja, vinculado à memória e à construção de uma identidade e por este motivo deve ser preservada. Essa preservação e consequente conservação, manutenção e continuidade depende do envolvimento de todas as pessoas individualmente e coletivamente.

Cada Ser Humano é o que deve ser. E pode ser mais. E o que é se relaciona com o que foi. Com os que foram. Com o que construíram os que foram...

O que é se relaciona com o passado. Com as coisas do passado. Com o que foi feito no passado e continua presente.

¹ Historiador – Analista de Gestão e Proteção – Diretoria de Proteção e Memória do IEPHA/MG – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais.

O Ser é fruto e construção de outros seres. Somatória, complemento, continuidade. Cada Ser Humano carrega em si o seu mundo e para onde for, onde estiver, sua família, sua rua, sua igreja, sua praça, seu bairro, sua crença, sua terra, lá estarão. Cada Ser é um representante vivo de sua cultura. Do seu Patrimônio. Cada Ser Humano é plural. O produto de uma cultura diversa e rica. De um modo de ser, fazer e viver. Cada Ser importa.

Ações educativas ou sensibilizadoras das comunidades detentoras de bens culturais ocorrem desde os primeiros tempos do IPHAN, órgão federal de proteção do patrimônio cultural, criado em 1936 em caráter provisório e consolidado a partir da Lei Federal n.º 378 de 13 de janeiro de 1937 e pelo Decreto Lei n.º 25 de 30 de novembro, também de 1937. No entanto, estas ações careciam de objetividade e planejamento que permitissem uma continuidade.

No Estado de Minas Gerais, após a criação do órgão Estadual de proteção do patrimônio cultural – o IEPHA/MG – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – (criado em setembro de 1971), a situação não foi tão diferente. No início dos anos 80 (1983) a instituição criou o programa PAC – Política de Ação com as Comunidades –, cujo principal objetivo era o de romper com o paternalismo estatal. A política de atuação do PAC partia do pressuposto de que todo bem cultural é “uma referência histórica necessária à formulação e realização do projeto humano de existência”.

“A condição necessária, para que este modo de atuação funcione plenamente, é a de que as comunidades locais possam se assenhorar, não apenas de seus valores culturais, mas também dos tributos que lhes escapam das mãos.

(...)

Deste modo, a criação e o desenvolvimento de entidades locais, encarregadas do patrimônio local e sustentados pelas próprias comunidades, aparece como variável estratégica, capaz de equacionar o problema da deterioração do acervo cultural de Minas.

Uma das metas fundamentais da Política de Atuação com as comunidades do IEPHA/MG é, precisamente, a de fomentar a criação e o desenvolvimento daquelas entidades. Neste sentido, cumpre-lhe oferecer às comunidades locais, subsídios para que possam se organizar de modo adequado.”

O PAC, antes mesmo da chegada do conceito ao Brasil, já era efetivamente um programa de Educação Patrimonial. Mais tarde, em 1994, o IEPHA/MG criou o projeto “Educação, Memória e Patrimônio”, que durou cerca de quatro meses em duas escolas estaduais – Escola Estadual Barão de Macaúbas em Belo Horizonte e Escola Estadual Zoroastro Vianna Passos em Sabará.

Durante o ano de 2007, o IEPHA/MG desenvolveu dois programas pilotos nas cidades de Pitangui e Paracatu, utilizando uma nova metodologia de trabalho voltada principalmente para a capacitação e monitoramento de projetos criados pelos diversos grupos sociais envolvidos. Até 2010, esse mesmo programa foi implantado em Sabará/Ravena, São Brás do Suaçuí, Jeceaba, Entre Rios, Berilo e em cinco escolas tombadas pelo IEPHA, em Belo Horizonte.

Paralelamente, foi executado a partir de 1995, o ICMS Patrimônio Cultural, programa de descentralização da proteção do patrimônio cultural vinculado à lei estadual 13.803/00, atual lei 18030/09, denominada “Lei Robin Hood”, que repassa recursos do ICMS (Imposto de Circulação de Mercadorias e Serviços) para os municípios que investem na preservação do patrimônio cultural, pontuando, também, ações planejadas de Educação Patrimonial a partir de 2005.

Por ser ainda uma ação nova, muitas dúvidas pairam sobre o tema Educação Patrimonial e principalmente quanto ao seu desenvolvimento.

Educar é alimentar e ser alimentado. É se dá ao outro e receber. Educar é troca.

É transbordar, mas também se preencher. Ou seja:

Eu dou o que tenho e recebo o que você tem.

A transformação é mútua. Eu serei outro. Você será outro.

O que fizermos juntos será melhor e diferente.

Por isso entendemos a Educação Patrimonial como um trabalho permanente de envolvimento de todos os segmentos que compõem a comunidade, visando a preservação dos marcos e manifestações culturais, compartilhando responsabilidades e esclarecendo dúvidas, conceitos e, ao mesmo tempo, divulgando trabalhos técnicos pertinentes e seus resultados.

Ela visa, principalmente, fortalecer a autoestima das comunidades através do reconhecimento e valorização de sua cultura e seus produtos.

A Educação Patrimonial é um trabalho de “autodespertar” motivado, que tem como temática toda a produção cultural de uma comunidade ou grupo social. Esse processo educacional, formal e informal, utiliza situações e ações que provocam reações, interesse, questionamentos e reflexões sobre o significado e valor dos acervos culturais e sua manutenção e preservação.

A Educação Patrimonial deve nos motivar, enquanto indivíduos, a pensar, a nós mesmos e ao mundo que nos cerca. Principalmente, ela deve trabalhar todos os sentidos humanos:

- Deve trabalhar o olhar para que possamos entender e compreender o que se vê, para compreender o gostar e o não gostar do que se vê.
- Deve trabalhar a audição para que se possa saber ouvir e refletir sobre o que se ouve.
- Deve educar o olfato para saber o mundo e seus cheiros e seus significados e para onde estes nos remetem.
- Deve educar a percepção tátil para sentir as coisas. Sua temperatura, textura, maleabilidade, função estética.
- Deve trabalhar os modos de se expressar e os de dizer para que sejamos capazes de exprimir os sentimentos, dúvidas, anseios e ideias, com propriedade através da fala, da escrita e do próprio corpo.

A Educação Patrimonial visa a fazer com que o ser humano compreenda a si mesmo, suas angústias, dores, medos, anseios e entender o porquê das coisas: o porquê de estar aqui. Entender a sua vida, seu modo de vida, seu mundo particular, seu mundo coletivo e a ligação e relação de tudo isto.

Principalmente, a Educação Patrimonial deve ajudar na compreensão do papel do indivíduo neste universo social e cultural, por meio das coisas de lembrar materiais e imateriais.

Assim, a Educação Patrimonial deve ser entendida como um conjunto organizado de procedimentos e ações que tem como principal objetivo a valorização dos indivíduos e das comunidades e toda a sua produção cultural. É um processo de autoeducação e sensibilização que visa a eliminar a miopia cultural, despertando sentimentos e conhecimentos adormecidos que fortalecerão o senso de pertencimento de compreensão de responsabilidade dos indivíduos enquanto elementos de um grupo, sociedade, comunidade e lugar, utilizando para esse fim o seu acervo cultural.

Os princípios norteadores das ações de Educação Patrimonial são a descoberta e a construção em conjunto, motivadas pela observação, apreensão, exploração e a apropriação criativa do conhecimento, na busca da compreensão da condição individual e coletiva e o aprimoramento da vida em sociedade. Ou seja:

- Sensibilizar a sociedade para uma mudança de atitude: de espectadores da proteção do patrimônio para atores desse processo.
- Através da educação, produzir a compreensão; através da compreensão, proporcionar a apreciação e através da apreciação a proteção.

Com a Educação Patrimonial pretendemos contribuir para a formação do indivíduo enquanto parte de uma coletividade. Ou seja, uma peça importante e participativa para o desenvolvimento sadio das comunidades.

Com a Educação Patrimonial pretendemos alcançar a preservação de nosso patrimônio cultural pela sociedade como um todo – poder público, iniciativa privada e comunidades. Assim poderemos aprender a conhecer as diversidades culturais; aprender a fazer, participar, vivenciar essas diversidades culturais; aprender a viver em sociedade e respeitar as diversidades culturais e aprender a ser, desenvolvendo a capacidade crítica, emocional e criativa.

No entanto, por mais lúdicas e espontâneas que sejam as atividades e ações de Educação Patrimonial, elas não podem dispensar o planejamento. Não podem ser aleatórias. Devem seguir um plano/projeto estruturado, com princípio meio e fim, com: apresentação, justificativa bem definida, definição do público-alvo, objetivos claros, metodologia detalhada em atividades e ações, cronograma, orçamento, com definição da equipe que vai trabalhar e dos produtos que se pretende alcançar.

Ao final do projeto ou programa, avaliações e relatórios devem ser produzidos para otimizar as ações futuras deste ou de outros projetos que, porventura, sejam elaborados. Desta forma, nossas atuações na Educação Patrimonial serão cada vez mais eficientes e alcançarão o objetivo

principal, que é o envolvimento das comunidades na preservação do patrimônio cultural e consequentemente na sua construção enquanto cidadãos.

Nunca é demais repetir que o ser humano se faz com troca, transmissão, repetição, continuação, construção dinâmica, viva, sadia...

Um ser humano se faz com espaços físicos e outros seres humanos... Influenciado pela natureza: clima, fauna, flora...

Os Seres Humanos são muitos. Parte dos que foram. Parte dos vizinhos. Parte dos que chegam. Parte de si mesmo.

Um Ser Humano é ETERNO se respeita o seu Passado, seu Presente, sua Comunidade e a si mesmo.

EDUCAÇÃO PATRIMONIAL PERMANENTE

Quem sabe um dia a Educação Patrimonial aconteça como realmente deve acontecer.

Os projetos e mesmo o Plano de Educação Patrimonial continuam colocando os óculos dos técnicos e dos professores/multiplicadores, nos olhos do público-alvo (em sua maioria crianças).

Esquecem que o grau deles é outro.

Ou seja: Educação Patrimonial não é vomitar conceitos e visões pessoais na cabeça dos envolvidos e sim dar toques e lampejos que despertem os sentidos para que possam ouvir, cheirar, tocar, sentir o bem.

Há mais de vinte e cinco anos repito que os bens culturais falam.

E falam diferente para cada um de nós.

A educação patrimonial ou - Educação para o Patrimônio - é essa pílula sensitiva que vai acabar com a miopia, com falta de sensibilidade na pele. Educar o olfato, retirar a cera dos ouvidos e refinar o paladar dos participantes das atividades.

Então, eu continuo repetindo o mantra, tentando, com os meus poucos recursos intelectuais, sensibilizar os agentes culturais municipais para criarem atividades que mexam com os sentidos dos participantes, para que recordem, lembrem e passem a ouvir o que os bens culturais lhes têm a dizer sobre a sua coletividade e principalmente a cada um deles. Há poucas atividades realmente originais, criativas e interessantes. São sempre as mesmas. E não há continuidade ou aprofundamento.

Projetos surgem, duram um período e desaparecem, nunca mais voltando ou continuando com a comunidade envolvida.

Educação Patrimonial é um processo lento e contínuo, que deveria acontecer em sintonia com as atividades escolares; na realização do Inventário de reconhecimento de bens culturais; na

elaboração de processos de Tombamento e Registro do Imaterial, nas vistorias técnicas, nos projetos de restauro e revitalização.

Educação Patrimonial deveria acontecer em todas as atividades culturais de uma comunidade, trabalhando a identificação, reconhecimento, sensibilização, difusão e promoção dos acervos detectados em conjunto com os envolvidos.

Uma revolução que devia ser permanente, até que se torne tão natural como o respirar.

MARIA HELENA ANDRÉS - LUMINOSIDADE CENTENÁRIA

Cristina Ávila¹²

Maria Helena Andrés, nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais, começou sua atividade artística cedo, em inícios dos anos 1940. Estudou no Ateliê de Carlos Chambelland no Rio de Janeiro e na Escola Guignard de Belo Horizonte, tendo como mestres Guignard e Edith Bhering.



Guignard, Amarilis Coelho, Maria Helena e Edith Bhering - Belo Horizonte, 1954
Foto: arquivo da artista

Sua sensibilidade artística logo compreendeu a importância da liberdade na criação. A princípio a lição do mestre Guignard foi acatada com discrição e perfeição técnica distinguindo-se o traço pessoal da artista pela leveza compositiva, os fundos transparentes e uma contida expressividade abrindo-lhe uma trajetória lírica, onde o fazer artístico transborda em luminosa poesia.

Da figuração lírica dos primeiros tempos ao rompimento com a tradição do desenho de Guignard não foi necessário um longo trajeto, já nos anos 50, a série Cidades Iluminadas marcaria a passagem pelo concretismo sem, no entanto, se voltar a uma rigidez que apagasse o tom poético

1 Diretora da Revista Barroco. Escritora, Historiadora da Arte e da Cultura, Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG, Mestre em Artes pela ECA/USP

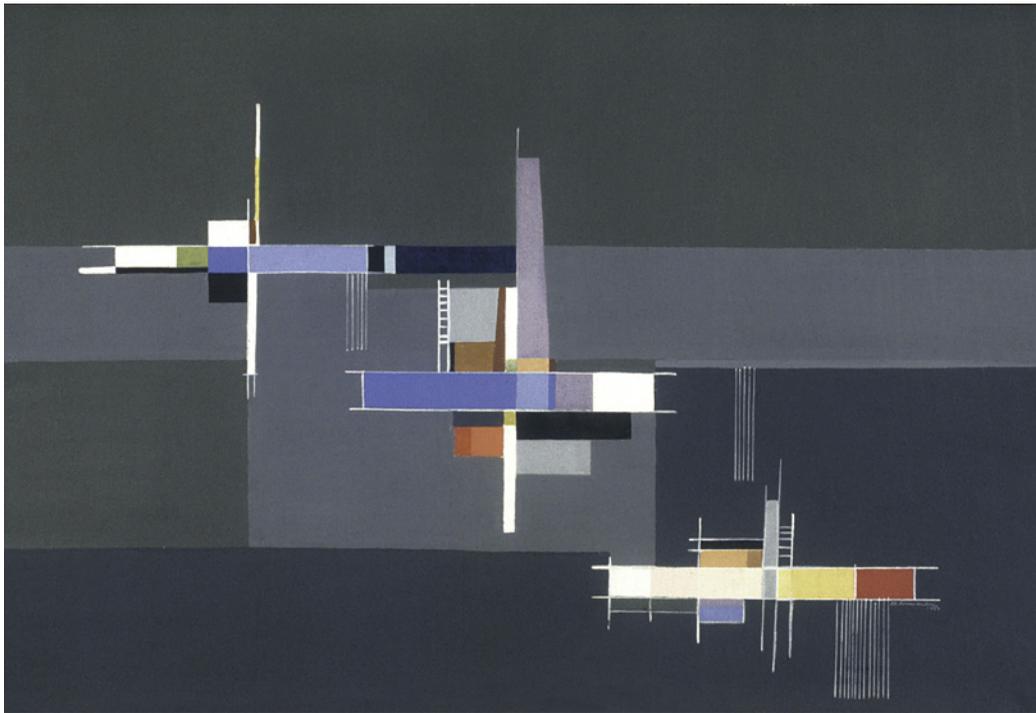
2 Colaboração: Isabel Ávila



AUTORRETRATO
lápiz s/papel
34x29cm, 1945
Coleção da artista
Foto: arquivo da artista



DOMINGO NO PARQUE - óleo s/madeira 40x50cm, 1950 - Coleção particular
Foto: Maurício Andrés Ribeiro



CIDADE ILUMINADA - óleo s/ tela - 53x78,5cm, 1959 - Coleção particular
Foto: Maurício Andrés Ribeiro



BARCO - crayon s/papel veludo - 65 x49,5cm, 1961 - Coleção particular
Foto: arquivo da artista

que confere um caráter intimista a toda a sua obra. Tocada pela beleza plástica de um Mondrian, Maria Helena concilia nesta fase linhas e cores numa esquematização formal apropriada a uma síntese compositiva plena de organização.

A inquietude da artista logo a levaria ao rompimento com o geometrismo e a opção pela pintura gestual delimitaria os anos 60, após viagem de estudos aos Estados Unidos onde recebe a orientação de Theodore Stames em Nova York. Esta fase impulsionaria superfícies de matéria espessa e agitada aproximadas do que se convencionou chamar de Expressionismo Abstrato.

Os anos 70 e 80 caracterizariam o interesse pelo estudo do oriente, com a realização de viagens culturais à Índia que ampliariam as possibilidades do fazer artístico agora voltado à abstração lírica plena de luz. A experiência de vivências reflexivas sobre a arte e a cultura indiana indicaria ainda o caminho para a introspecção necessária ao conhecimento interior, que aparecerá em diversos artigos e publicações de maior fôlego levando sua criação a uma espontaneidade maior que transparece nas obras atuais onde o gesto livre, porém reflexivo, se evidencia em trabalhos como Luz do Amanhecer ou em variações icônicas sobre temas místicos como as mandalas e outras formas circulares.

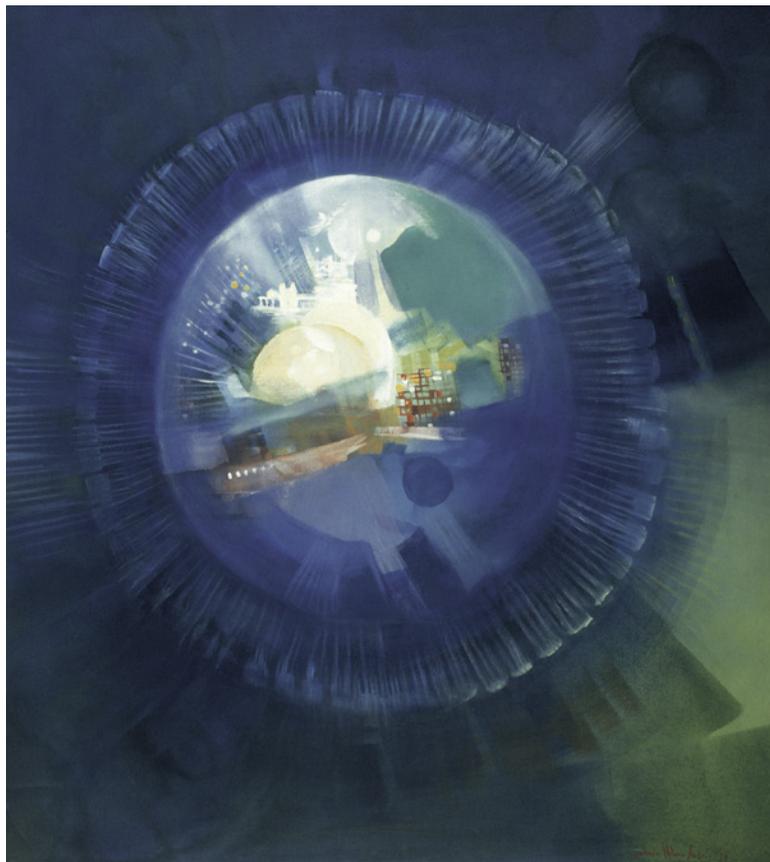


Maria Helena em frente às Grutas de Ellora, Índia, 1978
Foto: Maurício Andrés Ribeiro

Após a virada do milênio, Maria Helena Andrés dá continuidade a suas pinturas de acrílica sobre tela, nas quais o rastro da gestualidade livre não é abandonado. Entretanto, de seu portfólio mais recente, destacam-se experimentações realizadas a partir de outras técnicas artísticas. Das colagens sobre papel realizadas nas primeiras décadas dos anos 2000, que remetem à sua fase construtiva, a artista passa à espacialização da linha por meio da escultura geométrica em chapa de aço. Em sua produção escultórica, o encontro das linhas construtivas não leva ao mero fechamento de uma forma geométrica ou ao enquadramento do espaço, é, antes, o que proporciona a abertura da obra. Agora, as linhas não formam um só desenho, mas tantos outros quantos sejam os pontos de vista do espectador.

Tais esculturas tão prolíferas espelham a trajetória de Maria Helena Andrés, são como um autorretrato dessa artista que no auge de seus 102 anos de idade continua a nos surpreender. Cada olhar direcionado às suas obras revela uma nova qualidade de sua produção, a qual pode ser abordada a partir de diferentes perspectivas.

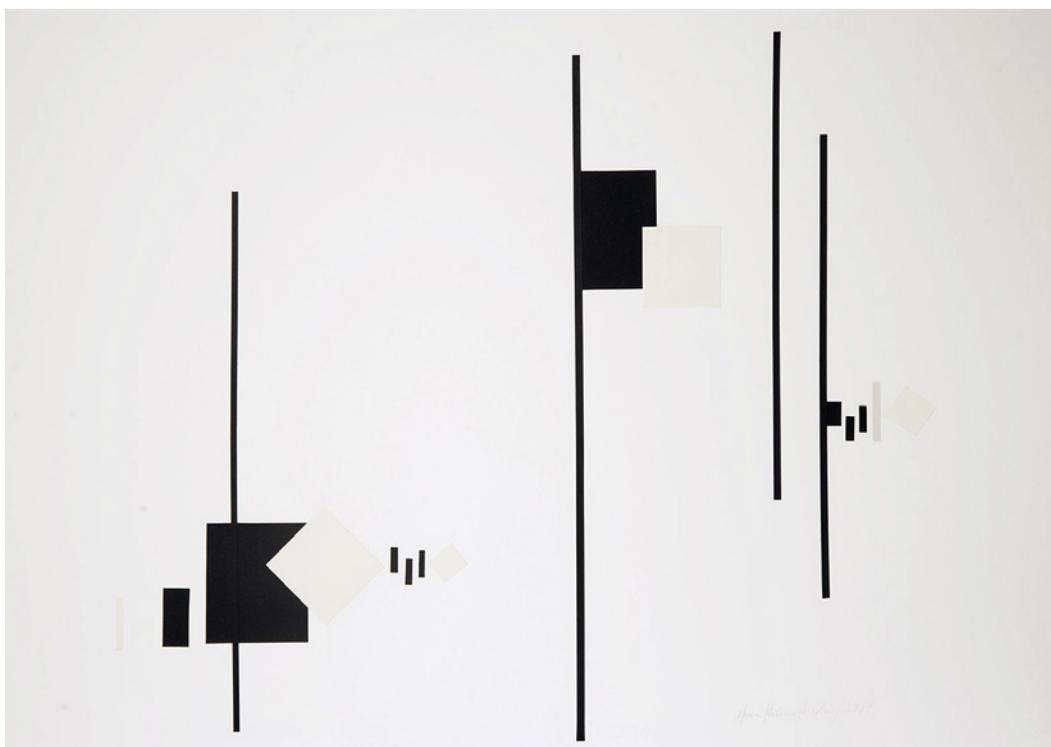
Com intensa atividade artística, verificável por meio de seu extenso currículo onde constam participações em bienais, exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior, prêmios e



MANDALA - acrílica s/tela - 107x97 cm, 1974 - Coleção particular
Foto: Cecília Figueiredo



SEM TÍTULO - acrílica s/ tela - 82x122cm, 2003 - Coleção da artista
Foto: Adriana Moura



SEM TÍTULO - colagem s/ papel - 71x100cm, 2019 - Coleção da artista
Foto: José Israel Abrantes



BOIZINHO - escultura em aço 16x28x16cm, 2004 - Coleção da artista
Foto: José Carlos Motta Júnior

distinções de toda espécie, Maria Helena Andrés destaca-se como uma das mais importantes artistas brasileiras, cuja obra correta e sensível perpassa por um universo lírico pleno de luminosidade e poesia.

Da riqueza de seu portfólio e currículo, deve-se ressaltar que a artista mineira, nascida seis meses após a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo, testemunhou cada desenvolvimento significativo da arte brasileira. E, mais do que isso, segue acompanhando os caminhos da arte brasileira contemporânea e revisitando os eventos constitutivos e paradigmáticos da formação artística nacional. Tendo registrado em seu blog, <http://mariahelenaandres.blogspot.com>, visitas às mais recentes exposições, a espetáculos de teatro, concertos, e idas às cidades históricas do território mineiro, Maria Helena Andrés nos move com seu entusiasmo, sempre jovem, para com a arte. E, através de seu olhar atento às “vivências que se foram, mas não se apagaram”³ instiga a busca pelo conhecimento a partir da memória artística, onde a reflexão histórica é a todo tempo bem-vinda.



Maria Helena Andrés em seu ateliê, 2022

Foto: Elisa Guerra

3 Maria Helena Andrés: centenária [catálogo da exposição] – Belo Horizonte: Centro Cultural Unimed - BH Minas, 2022.

CRONOLOGIA VIDA E OBRA (DADOS PRINCIPAIS)

- 1922 - Nasce no dia 2 de agosto, filha do advogado Euler de Salles Coelho e de Nair Barroca de Salles Coelho.
- 1940 - Estuda no Ateliê de Carlos Chambelland no Rio de Janeiro.
- 1944/ 1947 - de volta a Belo Horizonte, estuda com os mestres Guignard e Edith Bhering.
- 1945 - Participa do VI Salão Nacional de Belas Artes (BH).
- 1947 - Expõe individualmente na Cultura Francesa (BH).
- 1948 - Participa do LII Salão Nacional de Belas Artes (RJ).
- 1950 - Recebe o Grande Prêmio do Salão do Estado de Minas Gerais (BH).
- 1951 - Participa da I Bienal de São Paulo.
- 1952 - Recebe o certificado de isenção do Júri no VII Salão Nacional de Arte Moderna (RJ).
- 1953 - Participa da II Bienal de São Paulo.
- 1955 - Expõe individualmente no Instituto Cultural Brasil Estados Unidos (BH).
- 1958 - Participa do XIII Salão Nacional de Arte Moderna (RJ), onde recebe Prêmio de Aquisição.
- 1958/70 - Leciona Desenho na Fundação Escola Guignard.
- 1959 - Participa da V Bienal de São Paulo.
- 1960 - Faz retrospectiva no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte e na Piccola Galeria (RJ).
- Participa do XV Salão Nacional de Belas Artes (BH), onde recebe o I Prêmio de desenho.
- 1961 - Participa da VI Bienal de São Paulo.
- Viagem Cultural aos Estados Unidos, onde estuda com Theodore Stamos, no Art Student League, em Nova Iorque.
 - Expõe individualmente na União Pan-Americana (Washington/USA).
 - Expõe individualmente no Museu de Santa Fé (New México/USA).
 - Expõe individualmente na Galeria Sudamericana (New York/USA).
- 1962 - Expõe individualmente na Dusane Gallery (Seattle/USA).
- 1963 - Expõe individualmente na Galeria do Centro Cultural Brasileiro (Santiago e Valparaíso/ Chile).
- Expõe individualmente na Galeria Grupiara (BH).

- 1965 - Expõe individualmente na Galeria Goeldi (RJ).
- Participa da VIII Bienal de São Paulo.
 - Publica o Livro: *vivência e Arte*. Rio de Janeiro: Agir, 1965.
- 1966 - Diretora da Escola Guignard (BH).
- 1967 - Expõe individualmente: BACI (Washington D.C./USA), no Centro Cultural Brasileiro (New York/USA), na Galeria Valerie Schimidt (Paris/França) e na Casa do Brasil em Roma.
- Participa da IX Bienal de São Paulo.
- 1969 - Expõe individualmente na Galeria do Copacabana Palace (RJ).
- 1970 - Expõe individualmente na Galeria do Hotel del Rey (BH).
- 1972 - Participa da Coletiva Artistas Mineiros, Basilian American Cultural Institute (Washington).
- 1973 - Expõe no espaço *Artes construídas* - Sala Especial na Bienal de São Paulo.
- 1974 - Faz retrospectiva: 30 anos de pintura, no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte.
- 1975 - Participa do Salão Poemart (BH).
- 1977 - Publica o livro: *Os Caminhos da Arte*. Petropolis: Vozes, 1977.
- 1979 - É homenageada com Sala Especial no VI Salão Global de Inverno (BH).
- Leciona desenho na Escola de Belas Artes Kalaskhetra (Madrás/Índia).
- 1982 - Expõe individualmente na Galeria Guignard (BH).
- Expõe individualmente na Galeria Oscar Seraphico (Brasília/DF).
 - Participa da Exposição Iluminação, no Palácio das artes (BH).
- 1983 - Participa do Salão Arte Global Minas (BH).
- 1984 - Participa da Exposição Coletiva A Face do Herói, TV Globo (BH).
- Publica o Álbum *Oriente /Ocidente: Integração de Culturas*. Belo Horizonte: Morrison-Knudsen Engenharia S.A., 1984.
- 1985 - Expõe individualmente no Espaço Cultural Cemig (BH).
- Participa da Coletiva de Artistas Mineiros, Galeria Oscar Seraphico (Brasília/DF).
- 1987 - Expõe individualmente na Casa do Brasil (Madrid/ Espanha).
- Participa da Exposição Encontro com Pasolini, Palácio das Artes (BH).
- 1988 - Expõe individualmente no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto

- 1989 - Participa da Exposição Caminhos da Liberdade, Palácio das Artes (BH).
- Participa da Sala Especial *Efeito bienal*, na XX Bienal de São Paulo.
- Leciona, a partir desta data, Arte no Curso de Formação Holística da Base Da Universidade Holística Internacional- Fundação Cidade Da Paz (Brasília/DF).
- 1991 - Expõe individualmente na Galeria Fernando Pedro Escritório de Arte (BH).
- Participa da Exposição *Expressão da Nova Era*, no I Salão Internacional de Artes Plásticas (RJ).
- É homenageada com sala especial no Congresso Holístico Internacional (BH).
- 1992 - Expõe individualmente na Belas Artes Liberdade Galeria de Arte (BH).
- Participa da Exposição Coletiva Ícones da Utopia, Paláciomas Artes (BH) .
- 1993 - Publica o livro: *Encontro com Mestres do Oriente*. Belo Horizonte: Luzazul Editorial, 1993.
- 1994 - Participa da Bienal Brasil séc. XX, São Paulo.
- Realiza a exposição *Maria Helena Andrés: 1944-1994*, no Palácio das Artes (BH).
- 1998 - Publica o livro *Maria Helena Andrés - Depoimentos*, Belo Horizonte, C/Arte - Coleção Circuito Ateliê.
- 2004 - Publica o livro *Maria Helena Andrés*, Belo Horizonte, C/Arte.
- 2005 - É criado o *Instituto Maria Helena Andrés - Arte e transcendência*, dirigido por Evandro Lemos e Danilo Vilaça.
- 2009 - Realiza a exposição *Maria Helena Andrés: Linha e Gesto*, no Palácio das Artes (BH).
- 2017 - Recebe o título de Professora Emérita da Escola Guignard (BH).
- Recebe o Prêmio da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), São Paulo.
- 2018 - Evandro Lemos e Danilo Vilaça dirigem o documentário *Maria Helena Andrés - Arte e Transcendência*.
- 2021 - Publica os livros: *Reflexões sobre Arte* (e-book), Belo Horizonte, IMHA e *Fortuna Crítica de Maria Helena Andrés* (e-book), Belo Horizonte, IMHA.
- 2023 - Realiza a exposição *Maria Helena Andrés Centenária* no Centro Cultural Unimed BH-Minas, com curadoria de Marília Andrés e Roberto Andrés.

A GÊNESE E A QUASE MORTE DE UM LIVRO

Lúcio Autran¹

*Qual palavra escrever
neste tempo doente
descrever este demente*

*a palavra-púrpura
subcutânea infensa
ao símbolo, doente*

*de cotidiano presa
ao cárcere empobrecido
do próprio significado*

A Demência do Tempo – Memórias da Pandemia

Raramente volto a um livro publicado, sequer para lê-lo, penso que uma vez entregue ao hipotético leitor o livro deve libertar-se do jugo do autor e este deve desaparecer, ou deveria, ficando dele, apenas sombras difusas que só devem ser levantadas estudiosos da obra, no mais deve ser preservada a liberdade de interpretação do leitor, e devo me esforçar para não me ver ali.

Talvez o real motivo desse abandono deva-se à minha excessiva autocrítica, agregada ao fato de quase sempre já estar envolvido em outro projeto, evitando, assim, a criação de uma “fórmula”, tornando-me um plagiador de mim mesmo, tão comum em todas as formas de arte.

1

Desta vez tem sido ligeiramente diferente, eventualmente retorno a ele como uma espécie de catarse. A violência do tema fez com que ele deixasse de ser, como deveria, apenas um “pano de fundo” de um poema, um livro. Na ocasião era impossível furtar-me a ele, um período que a todos atingiu e perturbou, a disseminação de uma nova peste - daí as epígrafes de Daniel Defoe (“Um Diário do Ano da Peste”), e de Boccaccio (“Decameron”).

Mas também o faço porque foi um livro que não queria publicá-lo, e preciso recordar-me dos motivos que a isso me levavam e de por que a contragosto o dei ao público, escasso que seja.

Seria “A Demência do Tempo – Memórias da Pandemia (Editora Textoterrítório, 2022) - *triste sintoma da doença* - o relato testemunhal de uma “nova” peste, uma prova da circularidade do tempo, que faz com que os fatos se repitam? Não, embora outra pandemia, como tantas pestes que de quando em quando assolam a humanidade - e assustam os estudos que as preveem mais intensas e repetidas, como se a Terra expulsasse um corpo estranho que lhe adoce, a humanidade - o tempo, se ficarmos nas figuras geométricas, se assemelha mais a uma helicóide do que a um círculo: *O tempo / não é circular, / é sua catenária que parece / passar sempre pelo mesmo ponto // e ilude repetição* (Helicóide)

Olhando retrospectivamente pelas lentes sujas dos anos, tendemos a negar o vivido, não, não aconteceu. Desafortunadamente foi fato real, real demais.

Difícil conviver com os mortos sem ritos, a agonia sufocante dos doentes, a visão das cidades desertas e a solidão coletiva, e, num tom abaixo, a assepsia neurótica, a obsessão por lavar as mãos, as máscaras que ocultavam bem mais do as bocas: *Se já éramos multidão sem nuances, / o vírus vedou nossas bocas. O impossível beijo roubado / ou dentes podres escondidos. A armadilha do medo oculta // os segredos sufocados pela necrose / do amor. Apenas os olhos nos deixaram, a maioria carrega / no olhar um inexpressivo nada refletindo uma ausência branca // e vaga. Uma espécie de estupidez opaca.* (Máscaras I) (...) *Era pelas veredas dos olhos / que as calçadas se despiam // e os decotes se entreabriam / num mal disfarçado acaso. // Coberta a nudez dos rostos / os olhos neblinaram de medo* (Máscaras II)

Angustiava ver meu filho, de apenas treze anos, quando o mundo começa a nos ser, trancado em casa, tendo que ficar sozinho, longe dos amigos e da possibilidade das meninas, que ainda habitavam no plano das fantasias: *Quando recobramos a proximidade das peles? / Um tempo de pânico, de abismos e de medos. / A começar pela infância de meu filho, tão cedo / limitada pelo degredo. Um inocente prisioneiro. // Quando recobramos a proximidade das peles?* (Máscaras III)

No início me recusava a acreditar que a pandemia avançava celeremente pelo continente europeu, não, não chegará aqui. Chegou. Nem tão lentamente ela nos dava notícias de amigos mortos ou de afogados sem ar nos leitos dos hospitais, o horror de imaginar médicos tendo que escolher, por falta de leitos, quem sobreviveria, *A morte nunca revelará seus caprichos, para ela o tempo é um demente de idade infinita e improvável, num lance de dados ela escolherá. // Entretanto, os médicos precisam de critérios rigorosamente científicos para a equânime distribuição da dor e criam entre cortinas trêmulas um teatro de sombras* (Cena Muda).

Como não me sentir próximo aos relatos daqueles que foram obrigados, crueldade entre as tanta infinitas crueldades que a “Indesejada das Gentes” a todos submetia, a imaginar os corpos de quem amavam serem enterrados sem um beijo em suas testas frias, ritual que nos ajuda a vivenciar o adeus, pais, irmãos, amantes que morriam com as testas virgens e as mãos sem acenos, pois seus caixões eram enterrados lacrados: *Ficam uns braços pendidos na noite, e as mãos / que procuramos no escuro as sentimos buscar / nossos flancos, entretanto, elas tocam apenas / os flancos da nossa dor. Sem a certeza do corpo, / quem pranteará nossos mortos?* (Réquiem).

No Brasil a crueldade da doença foi agravada pela a chegada ao poder de um insano, um celerado que odeia tudo que rescenda à cultura e ao sensível, como o fazem todos o que carregam nos olhos a pulsão da tirania, da morte e o elogio da tortura, um homem que agia como um general Millán Astray, que obviamente não sabe quem foi, falangista fiel ao Generalíssimo Franco, um desses facínoras sempre redivivos, gritando: *¡Viva la muerte; abajo la inteligencia!*” mas não era um *¡Viva la muerte; metafórico, era real, e nos custou mais de setecentos mil brasileiro mortos Enquanto isso, esse demente, que só por existir nos violenta, / no chão calcinado entre flores secas não colhidas para dores // intocadas, cavalga a morte e come carne humana cuspiendo / sangue ainda quente na taça profana da boca dos seus filhos.*

Estarrecido, vi ascender ao Poder, sem os disfarces da História, um desses tiranetes que nos fazem duvidar da razão humana, e, pior, alçados pelo desejo manipulado das massas. Da mesma forma que a doença, me recusava a acreditar naquela trágica farsa de um mitômano que enaltece o talvez pior torturador da nossa História! Crime pelo qual tenho o mais genuíno e absoluto horror, que tem por abjeto propósito levar uma pessoa ao nada e minar sua vontade e sua capacidade de resistir, aniquilá-la e tomá-la do mais subterrâneo desespero. Isso, para mim, é muito mais grave do que assassiná-la.

Em resumo uma figura cujo *O ictus do seu sorriso de lagarto estático / me causa um misto de medo, de horror e asco.* (O Lagarto I).

Quem era aquele homem que se comprazia com o sofrimento alheio, caracterizado pela inexistência de qualquer resquício de empatia? Sim, eu sabia que era um medíocre, mas como pôde tornar-se líder do povo do país em que vivia e ainda vivo? Quem era esse ser mitológico que ainda nos ameaça? Era um filho de Néfele e Íxion, “pais” dos centauros, *seres monstruosos, bestiais e sanguinários, que se alimentam de carne crua.* (...) *Então, traste, / quem é você afinal? Um nefasto herdeiro de Nefele / um filho de uma falsa mulher, centauro sanguinário, // um bestial bastardo serviçal da Morte, que o monta / e cavalga triunfante. (...) delira com miragens dos esgotos da História: / devaneia uma dança macabra com a imagem do Cão // que você adora, esse Belzebu fardado que com tesão / você cultiva e lustra, malfadado nome que é rima rica / tão infamante que a minha ânsia cala. (...) masturbe-se com antigas fantasias / das mortes que ele patrocina, pois se fantasia era, / agora é realidade, (...) // Afinal tenho meus próprios mortos! E posso contá-los / em rigorosas estatísticas sem que precise ocultá-los!* (O Filho de Nefele).

Era, enfim, um homem? Não, era apenas um sorriso de deboche, esse sorriso, essa a imagem que ainda hoje me atormenta: *No seu sorriso de lagarto sórdido, vejo / um Mefisto sem Fausto que o dignifique* (O Lagarto II).

Concomitantemente o tempo da solidão se alastrava com sua ilogicidade, quantos amores mal iniciados ou proibidos que se frustravam na solidão? *Eram desejos reprimidos nos olhares entrecortados / por segredos cúmplices, porém nunca confessados, // (...) As peles sempre tão perto e tão longe ele reinventa / no gesto de quem busca o passado no próprio corpo, / esse claustro das fantasias, os limites no difícil ofício / da libido dos tímidos.* (Branças com as Noite Brancas).

Olhava os relógios incessantemente desenhando o tempo na clausura *tempo demente! Mas o tempo / é um idiota surdo, passa silencioso / nos atirando mortos ao rosto. // E sarcástico sussurra nossa finitude.* Relógios tão inúteis quanto gritantes plantaram em mim um irremediável conflito, onde guerreavam Drummond e Gasset. Enquanto o primeiro, mesmo mentindo, me sussurrava aos ouvidos a lição do poema “Procura da Poesia” (“Não faça versos sobre acontecimentos. / Não há criação nem morte perante a poesia”); Gasset revidava “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo (...) Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea” (Meditaciones del Quijote).

Nesse embate, mesmo não sendo o circunstancial o que predomina em minha poesia, era impossível fugir do “estado de poesia” que as circunstâncias me atiravam. Era inevitável que elas, minhas circunstâncias, existissem no poema não mais como a face oculta da lua, expressão mais discreta de um poema, seu autor, que sabemos existir, mas não a notamos, ou dela nos esquecemos, os acontecimentos imiscuíam-se como a face despudorada de uma lua plena.

Mesmo assim, a crise se instalara, e o livro começou a esfacelar-se, cada vez me era mais penoso escrevê-lo, tanto pela dor circundante, quanto pelo fato de não mais me seduzir, como um amor que se finda. Contudo, como abandoná-lo? Tudo aquilo era contundente demais e me havia custado muito trabalho, publicá-lo era única forma de abandoná-lo, mas como publicar se o livro já não provocava o entusiasmo das paixões que nascem, e que me movem a levar um livro a público para que possa desaparecer da minha vista; como, se paralelamente já iniciara outro livro mais condizente com minha “obra” (esta palavra que pela sua solenidade pretenciosa me repugna), livro que só agora, quatro anos depois, escrevo sua quinta e espero última versão, “Coágulos”,

Já que as circunstâncias se impunham, o livro passou a refletir mais esta experiência: a do livro que se abandona e o abandonamos. Na morte precoce do amor, sejam nas paixões impensadas, sejam num livro, coexistam a tristeza, a frustração das mútuas seduções arrefecidas e a firmeza das decisões acertadas. Assustado, me identificava com o relato de espanto de Mikháilov ante os elogios de Anna e Vrônski, em Anna Kariênina, de Tolstói: “O que lhes agradou tanto?” (...) Tinha até se esquecido daquele quadro, pintado há três anos. Esquecera-se de todos os sofrimentos e êxtases que vivenciara com aquele quadro quando, por alguns meses, se ocupara dele incessantemente, dia e noite: esquecera-se, como sempre se esquecia dos quadros terminados. Não gostava nem de olhar para ele”. Mas nem isso, publicá-lo definitivamente não mais me movimentava:

Abandono o livro e me abandono / às circunstâncias dos dias, / que eles não se prestam à poesia. // Permanecerá no silêncio binário / do computador, nas gavetas / virtuais deste tempo sem metáforas. (...) porém ficará entreaberto à espera // de um motivo mesmo que seja a vida // para fazer-se livro,

*estancando / o poema na paraplegia da página impressa (Livro Entreaberto, diluição e abandono), (...)
Memória / das horas viciadas marcadas por relógios // inúteis em versos de circunstância. (...)
Por ora / ainda permanecerá como um azul / corrompido à espera da palavra que obrigue // ao
livro impresso que nunca lerei (sem título), pois ainda ecoava a mesma desalentada dúvida de
seu início: Com qual palavra escrever / neste tempo doente / descrever este tempo demente // A
palavra-púrpura / subcutânea / infensa ao símbolo // doente de cotidiano / presa no cárcere / do
próprio significado.*

*Sabia, e tinha medo, que quando tentasse a retornar a ele, só aflore quando para mim / quando não
mais houver palavra, / tardia e imprestável palavra lavrada num livro / impresso onde aprenderia
o silêncio. / Uma palavra então inútil / mas quem sabe por inútil livre do contingente / poderá
enfim ser poesia. /// E silêncio*

Daquele tempo, afora os horrores que tendemos a freudianamente negar, restou a dúvida se ainda é possível a poesia após a pandemia, mais e mais intensamente, se ainda é possível a poesia neste tempo vazio que vemos estridentes nulidades triunfarem, de ovos da Serpente mais uma vez ignorados prontos a eclodir, na incurável tendência que o ser humano tem de cultivar horrores. Guardadas as devidas e óbvias proporções, ouço George Steiner citando Adorno – “acabou a poesia depois de Auschwitz”, e cruelmente pergunta Steiner: “terá nossa civilização perdido o direito a esse luxo indispensável que chamamos literatura?”.

Abandonei o livro, não iria publicá-lo, era decisão que acreditava irreversível, por mais que isso me incomodasse, o deixaria para sempre inédito, quando resolvi submetê-lo a um amigo de meio século, quando os amigos adquirem uma desesperada urgência e autoridade, o jornalista Márcio Parente, que o devolveu com uma inesquecível “bronca”: mas é claro que vai publicá-lo!

Assim, o submeti à Editora Textoterrítório que decidiu lançá-lo, criando um ponto de não-retorno, tornando-o liberto de mim e eu livre dos seus tormentos.

Ou não.

A MORTE, O DINHEIRO

Demétrio Panarotto¹

*... é o capital que rende juros
para o inferno do inconsciente.*

A credito que seja possível desdobrar os quatro traços apontados por Walter Benjamin no ensaio **Capitalismo como Religião** – em que o crítico alemão sustenta a ideia de uma sociedade marcada pelo culto – usando a cidade de Chapecó-SC, minha terra natal, como espaço de conversa. Penso na cidade como uma espécie de embrião nacional da cultura do agronegócio que se desenvolve e se intensifica, principalmente, da década de setenta do século XX pra cá, e que estabelece, gradativamente, por conta de uma lógica ainda mais perversa disseminada pelo capital, outro modo de lidar com o abate do animal: a morte do animal deixa de estar associada ao pequeno sustento da família – da época que se sacrificava para o consumo próprio ou para uma vez por semana colocar à venda nas feiras comunitárias –, e ganha força no espaço industrial (visa meramente o acúmulo de capital/lucro). Ou seja, o desenvolvimento econômico, social e cultural que projeta a cidade (e a região) ocorre a partir da modernização das técnicas de abate que mantém, antes de qualquer coisa, a economia em projeção. É a partir dessa reorganização do espaço econômico, pensando com Benjamin, que ocorre uma mudança na relação que se estabelece entre a morte e a noção de sagrado e profano: a relação continua sendo cristã, todavia passa a ser mediada pelo capital: o sentimento de culpa permanece presente, apenas/mas? a ele é acrescido uma série de outros significados.

Em relação ao texto de Benjamin, especificamente, vale considerar, compõe a fase jovem dos escritos do autor, ou seja, é uma crítica, à época, embasada pelo romantismo alemão, pelo messianismo judaico e por Max Weber, no caso, ainda sem o acréscimo das leituras marxistas². O mais importante de perceber na construção do pensamento benjaminiano, fundamentalmente, é uma crítica ao progresso, “uma crítica radical da civilização capitalista-industrial moderna”, como bem nos diz Michel Löwy, na apresentação do texto da publicação brasileira – e, reforço, com certa “nostalgia barroca”³. Desse modo, se Benjamin está lendo, a partir da Alemanha, a sociedade europeia da década de vinte do começo do século XX, a leitura que proponho, por

1 Doutor em Literatura, área de concentração em Teoria Literária, pela UFSC

2 Benjamin é apresentado a Marx por Lukács em 1925.

3 “Nostalgia barroca” é uma expressão que gostaria de amadurecer em outro texto. Por ela, ainda de modo insipiente, penso em algo que Walter Benjamin não tenha vivido, todavia, e talvez a ela é possível acolher a ideia do romantismo alemão, permite-se considerar como um momento melhor do que o que vivia na década de vinte do século XX. Vejamos, o ponto de destaque de um momento em relação ao outro é o progresso desenfreado.

sua vez, ampara-se na crítica benjaminiana para ler, com um olhar enraizado numa cidade do interior, a sociedade brasileira (pouco mais de) cem anos após a publicação do texto em alemão⁴.

No texto - para contextualizar o modo como Benjamin percebe que o discurso presente na base da construção de uma sociedade moderna, referenciada na Revolução Francesa e na Revolução Industrial, acaba por se transformar, na prática, numa falácia – o autor, no segundo parágrafo, cita três traços que considera fundamentais nas relações perversas entre a igreja e o capital para depois desenvolvê-los e, num arremate, acrescentar um quarto traço⁵. Esse último o próprio Löwy lê como se fizesse parte da estrutura montada nos outros três. Todavia, gosto de trazer esse quarto traço à baila, de modo separado, a partir de outras relações que a sociedade atual nos oferece como pontos esquizofrênicos de diálogo. Em outras palavras, para ler o agronegócio e seus desdobramentos, estou partindo de quatro traços que constroem o modo como Benjamin vai estabelecer as relações de amor e afetividade entre o capitalismo e a religião.

Vamos a eles.

O primeiro, o pilar básico, se refere ao culto, no caso, o modo como o capitalismo retoma esse conjunto de atitudes e de ritos que, na igreja católica, leva os fiéis a venerar uma divindade. O culto embasa o capitalismo em tudo que o envolve e, ou, no caso específico, o embala (no sentido de movimento e de embalagem): ritos e atitudes são assimilados e a sociedade os reproduz como algo natural(izado). Assim, pontualmente, se em algum momento da vida das pessoas o animal era morto, como já dito, para o consumo próprio ou comunitário, em que se fazia uma partilha da carne do animal entre as famílias que se envolviam naquele processo, a partir do surgimento e da expansão da indústria da carne, o procedimento passa a ser mecânico. Substitui-se a ideia de um animal morto para o alimento da família (ou para o comércio na feira), que em muitas regiões possuía uma moldura nas festas religiosas, e passa a lidar com a morte do animal voltada para a obtenção do lucro. No caso de Chapecó, o culto do animal morto (para a cidade e para os moradores) passa a ser maior do que outro culto qualquer: o animal, nesse ponto, é visto meramente como algo que precisa ser engordado⁶ o mais rápido possível para a obtenção de lucro. Não é para menos que o município hoje – enquanto escrevo esse texto – mata (bem) mais de vinte mil porcos e em torno de um milhão de aves por dia. Algo como: por dia se mata,⁷

4 É importante considerar que se o texto apresentava certa imaturidade para os anos vinte do século XX, quando foi escrito, é importante perceber certa ousadia e sensibilidade para entender o contexto onde se inseria criticamente. Desse modo, o texto, que parece tão distante no tempo, parece casar perfeitamente com a sociedade mesmo passado mais de cem anos. É como se Benjamin já percebesse o embrião maquínico da sociedade atual.

5 No texto, ao menos do modo como o conheço em português, Benjamin não deixa claro se o quarto traço estaria desconectado do terceiro, parece haver uma dúvida. O fato é que o argumento, talvez insipiente diante da realidade em que foi escrito, não o permitisse uma afirmação que, acredito, seja possível de ser feita na relação com os dias atuais.

6 Não é para menos que, através de estudos científicos para o “melhoramento das raças”, há uma aceleração hormonal e de dosagem de nutrientes para que o tempo que o animal permaneça nos aviários e chiqueirões nos arredores da cidade seja o menor possível, afinal precisa-se movimentar a roda econômica.

7 Estou pensando, grosso modo, em números que variam e que são atualizados com certa frequência pela mídia a partir de informações fornecidas pela indústria da carne. Naturalmente, estou desconsiderando outros tantos abatimentos que acontecem no município de modo não oficial.

se é que a informação dos jornais locais procede, aproximadamente, de quatro a cinco vezes a população do município. A morte mecânica (associada a outras ações ainda rudimentares, feita por pequenos produtores) é o que governa o município. A economia de Chapecó gira, quase de modo exclusivo, em torno do abatimento animal. A reverência a esse processo está no dia a dia do município. Não é para menos que, a cada vez que um veículo de comunicação (local, estadual ou nacional) anuncia que a economia do município deu sinais de melhoras, isso quer dizer, indo direto ao ponto, que aumentou a quantidade de animais mortos. Considerem que, para além da indústria que se mantém diariamente do abatimento do animal, existe aquela que parasita em seu entorno.

O segundo traço sinalizado por Benjamin diz respeito ao fato de o culto ser contínuo. Ou seja, ele não cessa em nem um momento sequer. Não há dia que não seja festivo. O consumo é, e a afirmação pode parecer contraditória, atrelado ao consumo: “a festa” é diária e dependente do abatimento de animais. Se em algum momento da história havia todo um ritual em torno da morte do animal, marcado por uma celebração e por uma festa que reverenciava uma passagem no ciclo cultural daquela comunidade, esse ritual na sociedade contemporânea (que leio a partir de Chapecó), com o passar do tempo é substituído por um movimento de abate animal mecanizado e diário. Os aviários e os chiqueirões (através de uma ideia de associados e cooperados) precisam cuidar, engordar e, enfim, fornecer diariamente matéria-prima para os frigoríficos que em quatro turnos de seis horas por dia desempenham o seu trabalho: não se para um minuto sequer.

Na prática, podemos traduzir (em torno de) um milhão de cabeças abatidas diariamente da seguinte maneira:

Mais de quarenta mil mortes por hora.

Por volta de setecentas mortes por minuto.

Mais de dez mortes por segundo.

Não há eco sem morte, ou, no eco da cidade há sempre um animal sendo morto.

Naturalmente que, apoiados pelas pesquisas, nos telejornais a publicidade é audiovisualmente linda e as matérias que saem são veiculadas dando ênfase aos cuidados exigidos: de uma maneira segura e dentro das leis, sem que haja sofrimento para os animais e em condições de higiene⁸ que atendam o olhar da sociedade contemporânea (que se ajusta sempre que necessário). Naturalmente, mais uma vez, os comerciais publicitários são realizados por apresentadores de TV, atores e atrizes com repercussão nacional, para passar a boa e velha credibilidade ao processo: a latria, no caso, a adoração a deus, é substituída pela idolatria, no caso, o comercial é realizado por um ídolo popular que justifique o investimento. Ainda, o ídolo precisa (ou precisava, e aqui me coloco na condição de dúvida) ser, perante a sociedade, uma pessoa idônea. Ou seja, um ídolo que possua uma imagem. Percebam: uma imagem que seja aceita pela comunidade (não

8 O sacrifício do animal, como em qualquer época da história da nossa sociedade, está sujeito a uma legislação que define aquilo que é permitido e aquilo que não é permitido e varia conforme os interesses.

apenas local, mas nacional) para que se justifique a matança diária na busca por melhorar os números da economia, o capital. Em outra proporção, para criar a conexão da transferência de valores, como bem nos diz Benjamin, a imagem do santinho da igreja é substituída pela imagem dos nomes que estão presentes nas cédulas de dinheiro⁹.

O terceiro traço que Benjamin aponta é a sensação de culpa que o capitalismo, assumindo o papel da igreja, promove no indivíduo. Segundo Benjamin, “[...] o capitalismo presumivelmente é o primeiro caso de culto não expiatório, mas culpabilizador.”¹⁰ A sensação de culpa imposta pelo mundo do dinheiro transforma os indivíduos dessa sociedade (de uma maneira ampla e condensada) em reféns da situação: não precisamos expiar o que acontece, afinal, temos os olhos bombardeados diariamente por imagens inalcançáveis. No entanto, cumprindo o fardo religioso, nos comportamos como cordeirinhos do sistema: fizemos de tudo para, como se fosse possível, alcançar o mundo mágico que refestela o nosso olhar, pois precisamos nos enquadrar à política imagética vigente, e, conseqüentemente, sempre temos uma desculpa pronta (social, médica, cultural...) para justificar a nossa participação no processo.

§Isso ocorre de uma maneira ainda mais perversa na relação com a morte mecânica dos animais. Pois é como se a culpa pela quantidade de mortes pesasse sobre as costas dos moradores, mas, ao mesmo tempo, a recompensa soa mais generosa, ou é a única possibilidade de manter em modo perverso aquilo que une essa situação; primeiro, à economia, depois, ao indivíduo, perversamente atrelado ao jogo da economia. É o momento em que o capitalismo envolve a cidade em torno da mesma ideia, ou seja, por mais que não se queira, as pessoas passam a ser cúmplices de todo o processo. Quando se fala em capitalismo selvagem, talvez esse seja o ponto cirúrgico para que possamos entendê-lo: o momento em que a própria situação – econômica, social, política, cultural – sugere que a única alternativa para a sobrevivência (da população) do município seja a morte contínua dos animais. Desse modo, se justifica o procedimento usando o mesmo argumento da igreja: comete-se diariamente o “pecado”, no caso, a mortandade de animais (sem que haja o dia sagrado de descanso), e se confessa sempre que pode perante o padre, a igreja, deus (ou para o santo da vez, aquele que estiver à disposição), dizendo que é preciso, que é para um bem comum. Assustadoramente se inverte a noção de comum, pois poucas pessoas ficam ricas em torno dessa ideia, mesmo que a maioria compartilhe os farelos que caem da mesa.

O comum passa a ser a morte.

O capitalismo é genial nesse ponto, afinal, transforma as pessoas em mão de obra para as suas manobras sem que elas muitas vezes percebam que estão sendo manipuladas (*ethos* e *pathos*). Ou maquiando a percepção, no caso, disfarçando o entendimento, com algum tipo de agrado, reverência, recompensa, prêmio, pela produção e pelas metas alcançadas (algo como “o melhor

9 Nesse ponto, na sociedade atual, o dólar é a moeda que continua servindo como referência para as movimentações bancárias, porque os santos venerados continuam os mesmos, diferentemente de outros países em que a cara nas cédulas muda a todo o momento diante da falta de credibilidade que aquela moeda tem para o mercado.

10 Benjamim, 2013:22.

funcionário do mês” – que leva para casa não sei quantos quilos de carne – que é homenageado na frente de todos, assim colocando os demais na obrigação de no mês seguinte cair na mesma lógica de enfrentamento).

O quarto traço se refere àquilo que Benjamin chama de “divindade imatura”. Como sinalizei acima, esse é o ponto que Michel Lowy lê conectado aos outros três e que eu leio de modo separado: para a manutenção dessa lógica perversa em funcionamento, sem que haja uma contestação, a divindade imatura seria o espelho da sociedade: a fé é do tamanho da maturidade das pessoas, o espelho é da mesma medida. Assim, é necessário que haja uma sociedade imatura em toda a sua constituição de caráter, para que essa mesma sociedade não consiga responder à falta de ética ‘presente’ em cada uma dessas ações que movimentam a indústria e que mantêm o município como referência no abate animal. Percebam, por favor, que não estou aqui discutindo inteligência (nem mesmo a artificial), pois há, como defesa, algo maquiavélico no mundo do capital de associar inteligência ao ganho financeiro. Mas estou falando do modo como a sociedade se organiza a partir da mesma lógica do abatimento de animais promovido pelas indústrias de carne, o mecanismo é muito semelhante: para se reproduzir a mesma lida presente no jogo com os animais (que passam um tempo de vida cada vez menor num cercado) é necessário cercear o entendimento que as pessoas têm das coisas. Não é para menos que o conhecimento que rege a sociedade atual é baseado num grau incomensurável de futilidades. Primeiro (pra não mergulhar mais fundo), TV, depois celular, redes sociais e por aí seguimos... E como parece ser a mídia (sem nem um tipo de filtro) que dá as cartas para o funcionamento social, as pessoas se colocam na mesma condição (percebendo ou não) de porcos indo diariamente para o abatimento, tratados – é preciso reverenciar, pois o truque é muito bem realizado – com um pouco mais de brilho, de luminosidade (algo em tom dramático e usando as técnicas mais atraentes do mundo cinematográfico), mas com a mesma perversidade. Afinal, diante do lucro, o sepulcro é coletivo.

O que me faz lembrar uma frase que ouvi, após uma pergunta simplória, no escritório do frigorífico em que trabalhei em 1988:

– E o que fazemos com os vegetarianos? – pergunta um funcionário na reunião, achando que estava abafando pelo seu domínio da vida mundana.

– É que nem criar porco, é só dar farelo, respondeu o chefe do departamento.

Resumidamente, a discussão não passa pelo fato de comer carne ou não, de ser vegetariano, vegano (ou esperar e se engajar no próximo axioma), mas passa pelo fato de como o sistema transforma tudo em mercadoria, mesmo que as pessoas, por defenderem um lado ou o outro, acreditem que em algum momento estejam se posicionando de um modo diferente em relação ao todo. Na prática se comportam como animais sendo tratados, alimentados, distraídos, medicados, para serem abatidos na hora certa. A ética não é prioritária: a ciência, nesse ponto, está acima, pois dela depende o progresso. O progresso, e nesse ponto Benjamin é certo em sua crítica, não está levando a sociedade para frente (como vendem as pessoas do dinheiro), apenas está, dia a dia, sem dó nem piedade, clamando por algum tipo de ação que modifique o local perverso em que viemos parar, afinal, na prática, o progresso (do modo como está sendo

conduzido) pode levar à destruição. Isso acontece, pois o capital, mesmo que anuncie de outro modo, não prevê as pessoas, mas considera única e exclusivamente o lucro. Desse modo, não há desenvolvimento humano e o progresso é meramente técnico, ou tecnológico. Nesse ponto a sociedade vai continuar “avançando” – Benjamin nos deixa isso muito claro em seu famoso texto **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica** –, a grande questão passa pelo fato de como o ser humano está preparado para o uso (não apenas) dessa (mas de tantas outras) tecnologia(s).

O aumento da quantidade de animais sendo criados, abatidos, oferecidos e consumidos está diretamente conectado ao aumento populacional: aumentasse o consumo e, na mesma intensidade, aumentam-se as ferramentas de controle. Isso se tornou possível, Benjamin outra vez, diante de uma vivência sem experiência. Os avanços, em conluio e como dito, meramente técnicos, favorecem em sua base a informação e não a narrativa. Por mais que Benjamin em **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**, outro ensaio amplamente trabalhado pela sua crítica, cite a Literatura (sim, com ‘l’ maiúsculo) como uma possibilidade de resistência, é como se esse texto não coubesse no contexto a que me refiro. Afinal, a Literatura, para um espaço drenado pelo capital e sem a história que a identifique como tal, se torna presa do mesmo sistema, afinal, toda a história é lida e achatada pelo discurso da contemporaneidade. Com isso estou querendo dizer que, mesmo que possa haver exceções, na prática, a Literatura, o Cinema, a Música, as artes de maneira geral, tornam-se reféns de um jogo mecânico, informativo. Não há um contraponto ao sistema, pois nos tornamos vítimas, e mesmo na condição de vítimas damos munção para o sistema reforçar ainda mais a sua condição opressora.

Não obstante, e tentando não fugir do ponto base, essas questões todas interferem na condição social e artística do município. Afinal, se as pessoas que criam os porcos, são criadas como os porcos, sem perceberem, assim o mecanismo opressor se repete: basta dar ração. Em outras palavras, não há como em uma sociedade como essa – a não ser em raras exceções – discutir Literatura, Cinema, Música. As pessoas foram condicionadas a comer a ração diária que vem pelo mesmo filtro em que as técnicas midiáticas, o lucro e a igreja, são valorizados em uma medida equivalente.

O fato é que com Benjamin – o teórico que ainda experimentava acerca da linguagem –, chegamos a um ponto de percepção de que a ruína mundana segue o seu curso destemidamente. Qualquer tentativa de reconfigurar o espaço de discussão esbarra nas moedas de defesa, de acusação e de manutenção do capital como estandarte do mundo hoje. O capitalismo se alimenta daquilo que, ingenuamente, supomos que seja uma crítica ao seu modo de uso. Não é que não haja uma crítica. A crítica é o seu ponto de projeção: ela é incorporada. Como se já viesse com o ponto de fuga. É, para o sistema, o ponto de retomada das rédeas sem que isso seja necessariamente visível. Como se já estivesse previsto no manual que o acompanha. Por isso, quando alguém alardeia sobre a suposta corrupção de uma estrutura regida pelo capital, a corrupção, como discurso de defesa, precisa ser oxigenada constantemente e retomada sempre que puder, pois é o seu ponto de sustentação. Não existe capitalismo sem corrupção. A corrupção é a sua alma. Há, nesse jogo, a necessidade de uma sociedade corrompida em toda a sua estrutura para que o capitalismo alce voo sem que seja contestado, mesmo quando, e esse texto pode ser um exemplo disso,

pareça estar sendo contestado. Não há contestação (são raras as exceções), apenas discursos que alimentam o mesmo espaço de conversa de sempre. Em nome da corrupção nos tornamos corruptos/corruptíveis para mantermos o discurso em nome da corrupção.

Boa razão a todos e boa noite.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Capitalismo como Religião**.

_____ **Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo**. Tradução

José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo : Brasiliense, 1989.

_____ **Rua de Mão Única**. Trad. Rubens Rodrigues. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

REGISTRO

& CRISTINA 1300 - AFFONSO ÁVILA

HOMEM AO TERMO

Ao longo do tempo as relações entre cinema e literatura foram construídas de inúmeras maneiras. Às vezes, relações de proximidade, outras de afastamento e tensão elementos históricos e contemporâneos em contextos artísticos cada vez mais hibridizados. Já a poesia em sua dimensão formal realoca as linhas de força entre palavra e imagem ampliando sentidos e significações. Operações de linguagem que redistribuem as fronteiras entre as derivas da imagem e suas conexões coma palavra, tensionando as escalas da significação em um infinito jogo de possíveis. Ampliando ainda mais, as passagens entre a palavra e as imagens em movimento aproximam as tradições da edição de textos da literatura e a da montagem das imagens do cinema em um diálogo sensível, repleto de atraentes riscos. Como uma faca de dois gumes, o manuseio da edição montagem dá novo sentido ao corte reelaborando linguagens em formas híbridas, como se estivessem sempre em trânsito entre um domínio e outro.

Foi em torno dessa abordagem – potencializando a força poética-visual da palavra – que Eleonora Santa Rosa concebeu o documentário “Cristina 1300 – affonso ávila, homem ao termo”, sua estreia na direção cinematográfica. Santa Rosa em seu primeiro longa (codireção com Marcelo Braga, 60 min, 2023) toma essa robusta tradição das relações entre palavra e imagem em movimento para nos apresentar o universo poético de Affonso Ávila (1928-2012) em sua vida literária. Poeta incontornável da tradição construtivista e experimental brasileira, Ávila foi ainda um intelectual engajado na reflexão e na crítica, especialmente em torno do Barroco Mineiro, referência importante de sua produção ensaística e poética.



DIREÇÃO, ARGUMENTO ORIGINAL E ROTEIRO - eleonora santa rosa
CODIREÇÃO - marcelo braga de Freitas
MONTAGEM - breno fortes
PRODUÇÃO EXECUTIVA - joana braga / eleonora santa rosa
TRILHA SONORA ORIGINAL - lucas miranda (oscilloID)
MIXAGEM E MASTERIZAÇÃO - ronaldo gino
IDENTIDADE VISUAL - alessandra soares / claudio santos rodrigues
DIREÇÃO DE ANIMAÇÃO - claudio santos rodrigues
FINALIZAÇÃO cajamanga / estudiolab
PARTICIPAÇÃO ESPECIAL E LEITURA DE POEMAS - vera holtz

Distante dos filmes biográficos mais tradicionais sobre escritores e poetas, normalmente ancorados nas palavras de comentadores e especialistas, “Cristina 1300...” mostra a escolha ousada de sua diretora de tomar o signo poético fazendo-o emergir potente em sua forma sonora e visual, sobretudo na voz do poeta. As relações entre os registros sonoros e visuais

trazem a palavra em destaque na tela criando novas dobras de significação. Tudo se abre em uma operação verbivocovisual que ao tangenciar as especificidades dos códigos da imagem em movimento nos revela a força e a singularidade da poesia de Ávila.

Vemos no filme o poeta redimensionando os limites simbólicos de seu território. Heterotopia do vasto mundo, a casa da rua Cristina, número 1300, torna-se cidade, estado e país, como vemos nas entrevistas e depoimentos de Affonso conduzidos de forma precisa por Santa Rosa. Território que cresce em proporções, reinventando os limites da casa. Território fabulado, onde Ávila viveu grande parte de sua vida e constituiu sua família com a também poeta e escritora Laís Corrêa de Araújo (1928 -2006). Não por acaso, no documentário, logo depois da disruptiva leitura do radical e irônico “Por que me ufano de meus pais” (Código de Minas, 1972) que apresenta o poeta e seu nome: “ah!fonso”, vemos imagens prosaicas de Affonso Ávila saindo de sua casa. Depois da sequência eloquente com cortes rápidos que intercalam as imagens do poeta e o belíssimo teto da Matriz de Santo Antônio, em Itaverava, de Manuel da Costa Athaíde, a simples saída de casa.

São duas sequências que marcam questões importantes no filme. De um lado a saída de seu território, o encontro com a rua e o fora: o poeta se dando a ver como gesto fundante do documentário. De outro o homem comum, ligado a força política e afetiva da dimensão cotidiana na vida. Há um interessante paradoxo entre estas duas breves sequências de imagens logo no começo que Eleonora habilmente, e escapando do lugar comum, fez espriar de forma inspiradora e poética por todo o filme.

Em “Porque me ufano de meus pais” Ávila se reporta ao livro do Conde Afonso Celso, “Por que me ufano de meu país”, publicado em 1900, e subverte a referência a que se endereçou na genial repetição de uma estrutura sonora que ironiza a si próprio e seu nome em uma vigorosa operação poética. “affonso excelso barroco de ahs! e silêncios”. Logo na imagem seguinte, após os créditos de abertura do filme, o poeta como homem comum, como um cidadão qualquer da cidade, que aprecia distraidamente as rosas de seu jardim. Apesar de toda invenção e subversão dos cânones da poesia, das múltiplas referências presentes em sua obra. Affonso faz isso sem estardalhaço. E como se víssemos a superfície silenciosa e tranquila de um lago, mas que em sua profundidade ecoa Uma Intensa e continua explosão. O homem comum e sua poesia singular, como sutilmente o filme de Eleonora Santa Rosa nos faz perceber.

Tudo isso, sabemos, só é possível graças a uma intensa cumplicidade -um diálogo constante ativado por uma proximidade cotidiana e íntima- entre Affonso e a diretora, como nos sinaliza o sensível texto de entrada no filme. Eleonora nos diz “.) tive a sorte e o privilégio de privar de sua convivência por 31 anos. (...) Sinto imensa falta de sua presença atenuada pela leitura constante de seu legado.” Trata-se da visão pessoal de Santa Rosa, no entanto, calcada em uma leitura extremamente atenta e sensível da vida-obra de Affonso pela sua produção poética. O desejo que o poeta seja cada vez mais conhecido e sua obra aclamada por sua potência singular, questão que, de alguma forma, impulsiona o documentário e que também aparece no texto introdutório da diretora. Por isso, certamente vemos o filme atravessar a obra do poeta desde o início até os últimos poemas, inclusive um inédito, em uma inventiva trilha não linear. A maior parte da

rigorosa seleção de poemas foi realizada pela diretora juntamente com o poeta antes e durante o período das gravações realizadas em 2011 e 2012, que integrariam o então futuro documentário. A vida do poeta contada pelo conjunto de poemas, nos mostrando o tempo passar.



Cena no filme < i>Cristina 1300 - Affonso Ávila - homem ao termo

De seu território simbólico Affonso nos revela como se deu seu interesse pela poesia, sua relação com as cidades de Belo Horizonte, Itaverava e Ouro Preto, um pouco de seu método de trabalho, comenta seus livros, fases e filiações. Tudo se expande nas relações com as imagens. Eleonora na direção do manejo da edição-montagem, na relação entre palavra e imagem elabora - tanto no expressivo conjunto de entrevistas e depoimentos quanto nas leituras de seus poemas e nas animações que ocupam a tela - a força de uma produção poética densa, extremamente inventiva e ousada da qual exala um alto teor crítico alcançado pelo uso radical da linguagem.

Ao longo do filme conhecemos a vida literária de Affonso Ávila. Seus poemas em suas múltiplas materialidades nos guiam, ativam e constroem pontes e conexões entre passado e presente, entre a história do Brasil, o coletivo e a subjetividade da figura do poeta, num jogo que se abre em muitas linhas. Eleonora construiu transversalmente na direção - na tensão entre edição de texto e montagem da imagem - a trajetória poética de Affonso.

A proximidade com o poeta e com as dinâmicas de seu léxico poético permitiram a Santa Rosa trazer para a estrutura do documentário a mesma precisão e rigor com que Ávila corta e sobrepõe palavras, frases e referências em seus poemas. Esse gesto de montagem-edição » uma escolha visual e de encaminhamento narrativo que imprime ao filme uma constante abertura das significações. As palavras habilmente figuram na tela reterritorializando seus sentidos assim

como as imagens que se misturam a elas na singularidade de suas relações. Aos poucos somos apresentados a um repertório de signos que habitam o universo da obra de Affonso Ávila.

O “&” como in(ter)venção poética e gráfica do livro “Cantaria Barroca” (1973-1975) desenvolvido pelo poeta e artista gráfico Sebastião Nunes torna-se outra matéria na articulação proposta por Santa Rosa. Como forma de tradução, passagem quase impossível de uma linguagem a outra, Eleonora faz da cantaria poética e gráfica de Nunes e Ávila pura duração, cinemática que constitui um elemento dinâmico, para unir e atravessar as partes do filme compondo um contínuo heterogêneo. O resultado é uma forma híbrida da palavra-imagem que se estabelece entre a força dos impressos, revelando texturas e volumes típicos do papel, e a imagem em movimento. Figuram no filme - como um deleite visual, intrigante e desafiador - as belas passagens entre a imagem filmada dos livros, as imagens em movimento e as animações que nos endereçam ao inventivo universo gráfico que caracterizou alguns dos livros de Affonso. Um traço de absoluta coerência imagética e conceitual entre as passagens do impresso ao documentário, da palavra impressa à palavra filmada.

Com isso, vemos que o filme de Santa Rosa traz a visão pessoal adensada na pesquisa e na experimentação audiovisual que em sofisticadas operações de linguagem nos revela a dimensão poética da vida de Affonso Ávila. Proust dizia que “a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e esclarecida, a única vida portanto realmente vivida, é a literatura”. É em torno dessa chave que Santa Rosa inventivamente ancorou seu filme. Poesia que se entrelaça à vida para pontuar os períodos históricos que Affonso, em sua verve crítica e posicionada, refletiu com sua produção. Ao mesmo tempo esses pontos se expandem colocando-os em contato direto com as forças do tempo presente. A ditadura militar aparece em uma das mais belas e expressivas sequências do filme. Com elaboradas e sutis sobreposições de imagens, quase sombrias, do casario barroco que se ergue a beira da estrada surge na tela o poema “Passagem de Mariana” do livro “Código de Minas” (1963-1967). Estamos em um túnel, que aos poucos torna-se intensamente vermelho, reproduzindo a capa de “Código Nacional de trânsito”(1971-1973), nos levando ao período da ditadura militar. Junto com os poemas do livro fortemente críticos ao Regime, que figuram na tela em primorosas animações, a leitura de Santa Rosa de um texto de Affonso nos mostra as apreensões e medos trazidos pela violência da repressão.

O filme segue expandindo o território simbólico de Ávila levando-nos até Ouro Preto, para revelar sua proximidade com a arquitetura barroca, as ruas e ladeiras da cidade, como ele mesmo nos diz, “(...) tinha uma intimidade com cada canto da cidade”.

E dessa intimidade que vemos o poeta lendo seus poemas em rigorosos enquadramentos nas belas paisagens barrocas. O lugar assume outros contornos, adensa a experiência poética e revela a força de sua história. É justo nas sequências de Ouro Preto que Affonso nos brinda com um texto inédito sobre a cidade que ele próprio trata de dar as direções. Como gostaria que figurassem as palavras na tela: “focalizar o texto e mostrá-lo em amplitude”. O texto, como não poderia deixar de ser, é de uma beleza e uma precisão desconcertantes e em sua inserção na tela revela a força da síntese em Ávila. “(...) Uma paisagem construída de mitos e cicatrizes fatalmente nos leva ao deslumbramento visual, ao recolhimento e reflexão (...)”.

Assim como vimos Com o poema que abre o filme no qual o nome do poeta ganha muitas variações, Eleonora Santa Rosa cria articulações visuais e sonoras, entre imagem e palavra, para nos mostrar a pluralidade da criação poética de Affonso Ávila. Somos convidados a entrar em sua produção não apenas como uma forma de compreendermos a função central da poesia no mundo atual, mas sobretudo para percebermos a força política da invenção poética e seu desafio histórico ao atravessar o tempo.



Cena no filme & Cristina 1300 - Affonso Ávila - homem ao termo

Talvez seja importante, ao terminar este brevíssimo texto de apresentação do filme “Cristina 1300 - affonso ávila, homem ao termo”, dizer de um imenso respeito, admiração e total empatia como poeta. Eleonora Santa Rosa nos coloca em contato direto e profundo com essa obra poética para entre as imagens nos revelar de forma precisa e delicada um poeta engajado, irônico, bem humorado, sagaz e absolutamente brilhante em suas formulações.

O filme nos convida a entrar nas derivas poéticas de Affonso e nos conduz a uma viagem repleta de surpresas como a divertida e quase desafinada performance de Ávila fechando o filme, nos deixando ainda com mais saudades.

Eduardo de Jesus

Professor do Departamento de Comunicação Social
da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

AFRODÍSIAS

esqueire-se mulher por este beco exíguo
e retire ao final a placa rua sem saída
os deuses generosos dão um átimo de vida
pela permuta e defrute da musa afrodite
filha do sexo e espuma do mar
e o mais é caminhar esquinado
entre dobras de apelo e de charme
isto é entre rampas da alegria
bens caídos bênçãos do céu de abril
e a cada passo uma dança primeva
evoluindo azul e nescas de jóias
pendentes aos braços tornozelos
e quantos a acompanham
sussurram o amor contido
camuflados de canto e anelo
flagrar fim e sim não e quão
a cada corrimão a cada escada
o olimpo é um palácio de imaginação
percorrer pós ela salas e elabirintos
transidos pela vontade
e quem não há-de perguntar
nomes ou homens onde estará
a procurada a desejada a perseguida
a que o tempo não timbra nem fenece
e a luz da tarde aquece
sol que não descamba e queima
e teima seu calor e obnubila a noite
lugar que restou ao poeta
ainda a suar a rtescalar
o dia que se foi mas legou seu ímpeto
esta é reta: o verso é o viagra do poeta

Poema de affonso Ávila extraído de seu livro inédito Descante.

& CRISTINA 1300 - AFFONSO ÁVILA

HOMEM AO TERMO

O poeta, ensaísta e pesquisador do Barroco, o mineiro Affonso Ávila é tema de um incisivo filme documentário, sob ideário, roteiro e direção de Eleonora Santa Rosa, que em noite prestigiada na Estação Botafogo, finalmente estreou no RJ, depois de BH, Ouro Preto, São Paulo, seguindo para outras capitais, com previsões no exterior.

O filme traz uma linguagem inovadora para os habituais documentários sobre literatura dando, em caráter prioritário, a palavra ao próprio poeta para falar sobre sua obra em importantes registros opinativos sob o formato de auto depoimentos, gravados e filmados com o escritor.

Além da proposta de não só ouvir a sua palavra personalista mas também de mostrar, em plásticas composições gráficas e virtuais, a textualidade dos seus poemas, considerados da maior simbologia como expressão de uma revolução estética na poesia brasileira.

Affonso Ávila fez parte de fundamentais movimentos literários a partir dos anos 50, desde a revista Tendência às suas colaborações participativas no Concretismo, onde atuou ao lado de outros nomes básicos que revolucionaram o modo de ver e de sentir o ofício poético, com um olhar sempre armado na contemporaneidade.

Além de ser considerado uma autoridade na pesquisa e na valoração do Barroco Mineiro que o tornou um marco, tanto no seu discurso analítico do movimento sob todas as suas derivações, como nos seus reflexos trans temporais na arte e na cultura brasileira.

Uma exibição mais que afetiva, como sobrinho do casal de poetas Affonso Ávila e Laís Corrêa de Araújo, com os quais passei dois memoráveis anos adolescentes, em anos turbulentos e obscuros pós implantação da ditadura militar, 1965/66, exatamente no icônico endereço Rua Cristina, 1300 para completar o Curso Clássico na quase vizinha Faculdade de Filosofia da UFMG.

Ressaltando ser ali um quase obrigatório ponto de encontro para a intelectualidade mineira e para escritores além horizontes das Gerais. Um delírio presencial, só no curto período de convivência familiar com o estimado casal e filhos (a maioria tornada de poetas a artistas).

Imagem, para um inquieto espírito de alguém entre 16/17 anos, ver e ouvir de perto Murilo Rubião ou Murilo Mendes, e até o francês Michel Butor, entre tantos outros da antiga e da novíssima geração, Adão Ventura, Sérgio Santana, Luís Vilela e por aí vai.

Onde, esta noite de exibição, representou uma proustiana viagem no tempo, recheada com um sotaque roseano de mineiridade. Completada no reencontro de um dos amigos jovens daquela

época de busca e de revelação vocacional, caso de talentos artísticos como o do hoje conceituado nome da criação plástica brasileira Angelo Marzano.

E também pela presença do reconhecido poeta, escritor e tradutor apurado, crítico e ensaísta Julio Castanon Guimarães que tive o prazer de conhecer em tempos posteriores, nos meios acadêmicos/universitários juizdeforanos, ainda no final dos anos sessenta. Ambos, aqui, no uso da palavra certa na hora certa, na mesa de debates depois do filme, coordenada por sua convicta diretora - Eleonora Santa Rosa.

A responsável por esta sessão fílmica de tanta empatia e mergulho sensorial proporcionados, simultaneamente, pela conexão da luminosidade do legado de um poeta maior, com a magia autoral de um filme, incluída a participação da voz carismática da atriz Vera Holtz na leitura em off dos poemas, tudo, enfim, nos levando a uma emotiva trajetória memorial nos espaços siderais da mente...

Wagner Corrêa de Araújo

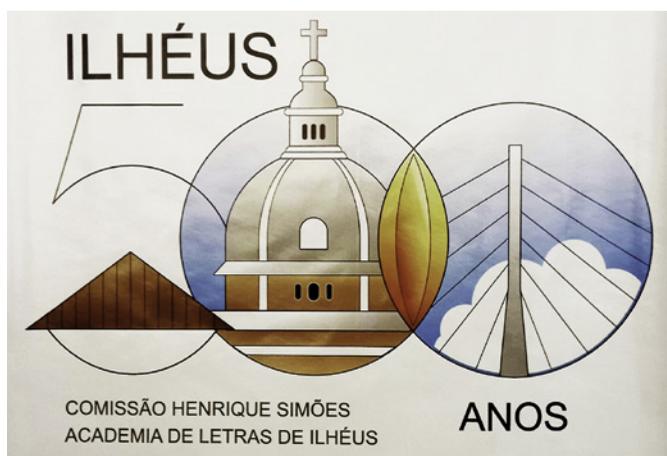


Estação NET Botafogo, 04/12/2024. Da esquerda para a direita, Vera Holtz, Angelo Marzano, Wagner Corrêa de Araújo, Eleonora Santa Rosa e Júlio Castanon Guimarães.

ILHÉUS 500 ANOS

UESC REAFIRMA COMPROMISSO INSTITUCIONAL PARA COMEMORAÇÃO

Ao participar da solenidade de instalação da Comissão Henrique Alves da Academia de Letras de Ilhéus (ALI), o reitor em exercício da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), professor Maurício Moreau, agradeceu ao convite da entidade e expressou a satisfação da Instituição em contribuir para a programação comemorativa pelos 500 anos da cidade de Ilhéus. O evento aconteceu na sede da ALI, nesta quarta-feira, dia 27, com a presença de diversos membros da academia, autoridades civis e eclesiásticas, historiadores, intelectuais e lideranças populares.



Moreau ressaltou o compromisso da UESC com a valorização da história regional, registrou as comemorações pelo cinquentenário do campus da Universidade e lembrou o protagonismo da Instituição por ocasião das comemorações dos 500 anos do Brasil. A solenidade contou com a presença dos reitores da Uesc, Renée Albagli Nogueira (1996-2004) e Antônio Joaquim Bastos da Silva (2004-2012), além de inúmeros professores vinculados à Universidade.

Coordenada pelo professor e acadêmico Ramayana Vargens, a Comissão Henrique Simões foi assim denominada em homenagem ao saudoso historiador e professor da UESC que teve papel relevante na coordenação da comissão instituída pela Universidade para as comemorações dos 500 anos do Brasil, além de ser um dos fundadores da Fespi – Federação das Escolas Superiores de Ilhéus e Itabuna -, que originou a UESC.

Na oportunidade de instalação da Comissão Henrique Alves, foi realizada uma palestra pelo professor doutor Marcelo Henrique Dias, coordenador do Centro de Documentação Regional (Cedoc), da UESC, que abordou o período de formação da cidade de Ilhéus e a necessidade de sistematização das informações disponíveis.

O evento também contou com a participação do bispo diocesano Dom Giovanni Crippa, do secretário municipal de Cultura, Geraldo Magela, do vereador Cláudio Magalhães, dos diretores da Faculdade de Ilhéus, Almir e Sandra Milanesi, da presidente do Instituto Nossa Ilhéus, Socorro Mendonça, dos professores aposentados da UESC, Tica Simões, Josevandro Nascimento e Jabes Ribeiro, entre outros.

Teia de autores

III ENCONTRO COM A LITERATURA PORTUGUESA: CAMÕES 500 ANOS

A importância de Luís Vaz de Camões para os estudos literários e para a cultura portuguesa, e também para o mundo lusófono, tem um valor inestimável. Vindo de uma situação de vida que chega a ser irônica e inusitada, cheia de dificuldades e de apagamentos, o poeta surge como se fosse e a própria figura do Velho do Restelo, como uma voz vinda do desconhecido, de um anônimo. “Numa época em que a sociedade se dividia em três grupos – o clero, a nobreza e o povo –, Luís Vaz de Camões emergiu da massa anônima que não tinha registro de origem ou de genealogia.” (Figueiredo, 1981, p. 55), afirmaria mais tarde António de Figueiredo.

É nesse espírito camoniano que, no ano de 2024, celebra-se a efeméride do nascimento do maior poeta que a Língua Portuguesa já conheceu. Por isso, grandes eventos foram e estão sendo organizados desde o início desse ano, envolvendo muitas universidades, centros de pesquisas e entidades ao redor do mundo. Os 500 Anos de Camões têm reunido, desse modo, um conjunto diversificado de iniciativas que está percorrendo todo o ano de 2024 e assim também continuará a acontecer durante o ano de 2025.

Em diálogo com essas iniciativas, e em parceria com os *Colóquios Internacionais Luso-Brasileiros* (CILB), a Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM) e a Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), por meio do Curso de Licenciatura em Linguagens e Códigos, da LEC UFVJM, e do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários (PPGL), e com organização promovida pelo Grupo de Pesquisa Teolinda Gersão (UFVJM), propuseram o *III Encontro Internacional com a Literatura Portuguesa*, esse ano todo dedicado a Luís Vaz de Camões, realizado no dia 15 de agosto, na modalidade Online. Dia intenso com muitos e profícuos debates que contou com palestras, mesas-redondas e sessões de comunicação que discutiram a obra e o legado de Luís de Camões. A programação iniciou-se às 8h30min e se estendeu até às 19h30min, com transmissões realizadas pelos canais do YouTube e salas virtuais simultâneas.

O evento teve início com a cerimônia de abertura, presidida pelo Magnífico Reitor da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Prof. Dr. Wagner de Paulo Santiago, que deu as boas-vindas aos participantes e destacou a importância da celebração dos 500 anos de Luís de Camões e seu legado para as culturas lusófonas. Logo após, no período das 9h30min às 11h, foi realizada a **Conferência de Abertura**, intitulada *Do “Já tive instantes de Camões” ao “mito é o nada que é tudo”: Luís de Camões na mundividência romântica*, proferida pela Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes, da Universidade de São Paulo (USP), mediada pela Profa. Dra.

Ilca Vieira de Oliveira (Unimontes). A conferencista discutiu sobre a relevância de Camões e sua obra, refletindo sobre a decadência de Portugal e a crítica à monarquia absolutista e à inquisição.

Entre 11h e 12h30min, ocorreram, simultaneamente, duas mesas-redondas. **A Mesa - Redonda 1: A modernidade de Camões**, mediada pela Profa. Dra. Alba Valéria Niza Silva (PPGL/GPTG/Unimontes), contou com a seguinte apresentação: *Tradição e Modernidade, a melancolia contemporânea em Uma viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares*, apresentada pelo Prof. Dr. Rodrigo Felipe Veloso (PPGL/GPTG/Unimontes), que explorou a relação entre a obra de Camões e a contemporaneidade. Paralelamente, ocorreu a **Mesa - Redonda 2: Camões na Contemporaneidade**, que trouxe a discussão: *Reminiscências e (re)conhecimento: uma leitura judaico-filosófica de Camões*, apresentada pelo Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva (PPGL/Unimontes), cuja temática propunha uma reflexão acerca da perspectiva filosófica e judaica para a obra de Camões.

No período da tarde, das 14h às 15h30min, houve três sessões de comunicação, transmitidas via *Google Meet*, em que foram apresentados vários trabalhos de pesquisa sobre Camões. Na **Sessão 1: Camões em diálogo com outros escritores**, mediada por Heidy Cristina Boaventura (GPTG/Unimontes), com o apoio de Bárbara Mont'Alvão (Unimontes), incluiu as seguintes apresentações: *Reflexões Filosóficas nas Descobertas que transformam: Uma Análise de Os Lusíadas e a Máquina do Mundo*, por Jair Gomes de Souza (UniAcademia - JF); *O Brado Poético do Silêncio: Explorando a Comunicação em Os Lusíadas de Camões e a Experiência da Surdez de Joana em Marta Morgado*, por Bruno Lutianny Fagundes Monção (UFU/Unimontes); *Entrelaces Discursivo entre Teolinda Gersão e Luís de Camões*, por Reginaldo Alves (GPTG - Unimontes); *Noutro tempo, Camões: a Elegia I no canto de resistência de Manuel Alegre*, por Maria Eduarda Miranda Paniago (USP).

Na **Sessão 2: Camões em diálogo com outros escritores**, mediada por Irene Izilda da Silva (GPTG - UFVJM), e com o apoio de Milena Placido Silva (Unimontes), incluiu os trabalhos: *A Visão Erótica acerca da Mulher na Poesia de Camões e de Antônio da Fonseca Soares*, por Arlene Rosa Eustáquio (UFU); *Camões por Machado de Assis: "Tu, Só Tu, Puro Amor"*, por Luciene Lages (UFS) e Rosana Baptista dos Santos (UFVJM); *Camões e os Poetas do Século XVI: o amor e a expressão do espírito do renascimento*, por Nágela Neves da Costa (UEM); *O Reflexo Camoniano em A Cidade de Ulisses*, por Rosana Fróes Santos (Unimontes) e Rosilene Aparecida Froes Santos (GPTG - UFVJM/Unimontes).

A **Sessão 3: Camões e outras obras**, mediada por Débora Anísia Gonçalves Durães (Unimontes), com apoio de Emanuelle Priscila Teixeira Farias (Unimontes), contou com os seguintes trabalhos: *Destino e livre-arbítrio: Os Lusíadas (1572)*, por Ivan Pereira Quintana (UFRS); *Do Clássico ao Renascentista: as influências virgilianas na Épica de Camões*, por Matheus Lenarth Cardozo (UFSM); *O Mar como conexão entre Os Lusíadas, Mar Português e Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, por Marcio Jean Fialho de Sousa (UFVJM/Unimontes) e Jéssyka Silva Cardoso (GPTG- UFVJM/Unimontes); *Dialogismo na música Monte Castelo: diálogos entre Camões e Renato Russo*, por Nikolas Corrêa Souza (UFPel).

Às 16h, aconteceu a **Conferência 2: “Camões: global porquê?”**, ministrada pela Profa. Dra. Annabela Rita (UL) e mediada pelo Prof. Dr. Marcio Jean Fialho de Sousa (UFVJM). A conferência destacou a importância de Luís de Camões na literatura portuguesa e sua relevância global. A professora Annabela Rita discutiu a obra de Camões, suas contribuições e a forma como ele representa a identidade cultural de Portugal, além de sua influência na literatura contemporânea e na academia.

Encerrando o evento, das 18h às 19h30min, ocorreram duas mesas-redondas simultâneas. A **Mesa - Redonda 3: O mito camoniano**, mediada pela Profa. Dra. Rita de Cássia Dionísio Santos (PPGL/Unimontes), contou com os seguintes trabalhos: *O mito do duplo em Camões: uma leitura da peça O Auto dos Anfitriões*, por Profa. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira (UFU); *O ideal dos mares: Camões crítico da sociedade*, por Prof. Dr. Marcio Jean Fialho de Sousa (GPTG/UFVJM - PPGL/Unimontes). Simultaneamente, ocorreu a **Mesa - Redonda 4: Camões revisitado**, mediada pelo Prof. Dr. Luiz Penido Carvalho (PPGL/Unimontes), com as seguintes apresentações: *Camões revisitado: o perigo da falácia biográfica e o exame de um poema de Nuno Júdice cotejando a ascendência do amor de Inês de Castro*, por Profa. Dra. Juliana Braga Guedes (UFC); *Ela é o trigo das coisas: variações entre Herberto Helder e Camões*, por Prof. Dr. Luiz Penido Carvalho (PPGL/Unimontes).

O evento contou com ampla participação de acadêmicos e especialistas, tendo alcance em quatro continentes, excetuando a Oceania, promovendo uma rica discussão sobre a obra e o legado de Luís de Camões na contemporaneidade.

Annabela Rita - UL

Ilca Vieira de Oliveira - UNIMONTES/FAPEMIG

Marcio Jean Fialho de Sousa - UFVJM

TARSILA E LYGIA: VISÃO DRAMATÚRGICA DO OFÍCIO VISIONÁRIO DE DUAS ARTISTAS BRASILEIRAS

Wagner Corrêa de Araújo¹

I - TARSILA, A BRASILEIRA : ALEGÓRICA INCURSÃO MUSICAL PELA TRAJETÓRIA DE UMA ARTISTA PRECURSORA

“**Q**uero ser a pintora de meu país”, uma afirmação predestinada de Tarsila do Amaral, em 1923, que acabou se transformando num signo emblemático de sua vida e obra, além de servir de mote a uma recente retrospectiva no MOMA – Modern Museum of Art de New York, inspira o musical **Tarsila, A Brasileira**.

Tanto por ser um nome visceralmente ligado a um processo de transmutação conceitual e estética da arte brasileira, como na afirmação comportamental de uma mulher com o olhar armado na contemporaneidade em seu empenho pelas causas políticas e sociais.

Tendo passado por alguns ciclos fundamentais da história artística e política do país, no século XX, deixando um legado memorial desde sua contribuição essencial na evolução vanguardista da arte brasileira, a partir da Semana Modernista de 1922.

Inicializada pelo empreendimento de autêntica e revolucionária brasilidade na sua pintura que ecoaria no Movimento Antropofágico, simbolizado na icônica tela intitulada como Abaporu, com seu referencial do ato de deglutir a tradição pictórica europeia por uma absoluta e libertária arte autóctone.

O espetáculo foi concebido numa proposta de roteirização e ideário dramatúrgico por Anna Toledo, com direção concepcional de José Possi Neto, tendo a atriz Cláudia Raia na

1 - Jornalista especializado em cultura, roteirista, diretor de televisão, crítico de artes cênicas.

protagonização titular, acompanhada de respeitável ensemble. Destacando-se, nos papéis principais, Jarbas Homem de Mello, Dennis Pinheiro, Carol Costa, Ivan Parente, Liane Maya, Keila Bueno e Reiner Tenente.



Tarsila, a Brasileira. Anna Toledo/Dramaturgia. José Possi Neto/Direção. Claudia Raia/Protagonista.
Fotos/Paschoal Rodriguez. Temporada teatral paulista, janeiro a Maio/2024.

Onde um propulsor élan inventivo caracteriza a paisagem cenográfica em outra das potenciais criações de Renato Theobaldo, ao lado da habitual originalidade indumentária de Fábio Namatame, os dois componentes com sua plasticidade recorrendo a uma metafórica estilização dos temas e das cores dos quadros de Tarsila.

Para uma proposição narrativa que atravessa as fases felizes e trágicas do percurso existencial de Tarsila do Amaral, Cláudia Raia imprime uma performance capaz de cativar por intermédio de uma especificidade interpretativa do personagem, na busca aproximativa ou identitária da sua psicofisicalidade, como artista e como mulher.

Enquanto o *Oswald de Andrade*, por Jarbas Homem de Mello, é apresentado no acerto da enunciação de falas irônicas ou provocadas por um certo sarcasmo crítico que remete às suas obras literárias. O que acontece também nas fluentes discussões polemizadas assumidas entre ele e os convictos escritores *Mario de Andrade* (Dennis Pinheiro) e *Menotti Del Picchia* (Ivan Parente).

Sem deixar de lembrar as dúplices participações deste último (Ivan Parente) como um *Jean Cocteau* diferencial. Ou dos arroubos da atrevida aproximação amorosa de Oswald pela amiga comum do casal – uma sedutora *Pagu* (Carol Costa) - o que leva ao rompimento definitivo da relação entre o escritor e Tarsila.

O apuro da teatralidade de um texto, naturalmente sujeito a liberdades ficcionais, não deixa de conceder competência reflexiva a um espetáculo lúdico, no entremeio de passagens musicais calorosas ou impressões introspectivas, quando inesperadas adversidades do destino possibilitam um compasso mais dramático.

O que a artesanal gramática cênica/direcional de José Possi Neto conduz com raro apuro em todas as suas sequências, até a explosão carismática da cena final com seu sublimar apelo por um tropicalismo carnavalesco, num alegórico jogo teatral vivo, unindo palco/plateia em expressivo aplauso à alma artística brasileira...

II - LYGIA : REINVENÇÃO DO PAPEL DO ARTISTA EM SENSORIAL DIMENSIONAMENTO CÊNICO

Coube à artista mineira Lygia Clark impulsionar uma verdadeira revolução estética no conceitual de uma obra inicializada no ofício escultural quando a partir dos anos 60, na continuação investigativa de um permanente processo transformador, fez da desmistificação um signo absoluto de sua própria trajetória no universo da criação plástica.

Longe da pura contemplação do belo mas em proposta na qual se classifica como “não artista” tornando prevalente o relacionamento sensorial entre a obra, o espectador e ela própria, numa inclusão de práticas terapêuticas voltadas para decifração dos enigmas de seu eu, voltados para compreensão do outro e para os mistérios do mundo.

E é no entorno deste instigante questionamento que a dramaturgia de Maria Clara Mattos promove uma completa e luminosa parceria especular de experimento cênico/plástico com a diretora Bel Kutner. E que encontra seu eco na visceral performance de Carolyn Aguiar, fazendo da originalidade do monólogo Lygia uma diferencial surpresa da temporada teatral.

Numa postulação híbrida o espetáculo usa o espaço cênico (num ideário do Studio Mameluca) sugestionando simultaneamente uma galeria de arte, povoada por elementos plásticos/terapêuticos tridimensionais manipuláveis (conchas, pedras, sacos plásticos, luvas, tesouras, barbantes), além dos celebrados Bichos, como referenciais de suas criações para possibilitar a interatividade corpo a corpo com os espectadores.

Um verdadeiro exercício pedagógico/teatral propulsor de um espontâneo incentivo ao compartilhamento de atitudes criadoras que envolvem a personagem titular com a plateia, sob

expansivos efeitos luminares (Samuel Betts) que acentuam ainda a identificação indumentária (Andrea Marques) bastante aproximativa da atriz com a artista/personagem.

Criando um espetáculo/performance onde Carolyn Aguiar é a própria Lygia Clark rediviva sob perceptível psicofisicalidade e verdade interior irradiada em cada gesto. Transmutado em dois tempos confessionais paralelos, no entremeio da explanação das suas teorias estéticas seguidas por um jogo teatral/plástico vivo com intuits artísticos/curativos, a ser compartilhado com cada um dos presentes.

No potencializado experimento teatral Lygia, resultante de um irrestrito acerto no encontro vigoroso de tres destacados nomes do universo cênico brasileiro (Maria Clara Mattos, Bel Kutner e Carolyn Aguiar), sob inventiva abordagem memorialista, dramatúrgica, plástica e terapêutica, desta emblemática personalidade da arte brasileira.

Lygia Clark ou simplesmente Lygia capaz sempre de suscitar reflexões seminais e questionadoras com o olhar armado na contemporaneidade:

“Há muito a obra de arte para mim é cada vez menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial”...



Lygia. Dramaturgia/Direção Concepcional/Maria Clara Mattos/Bel Kutner. Com Carolyn Aguiar.
Fotos/Leekyung Kim. Temporada Teatral carioca, Março e Abril 2024.

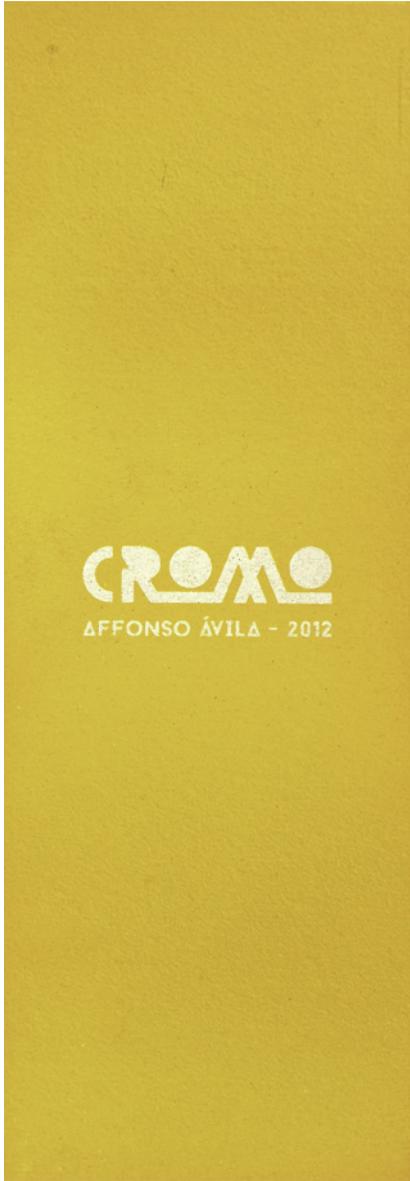
RESENHA

SOLILÓQUIO COM FARPAS

Cromo é a mais apropriada síntese da obra extensa e multidimensional de Affonso Ávila. Todas, ou quase todas as inquietações fundamentais que moveram o seu trabalho ao longo de décadas estão reunidas na súpula radical e no testamento lúcido e desencantado que é o poema “Cromo”, agora editado como livro-objeto pela SQN Biblioteca, numa edição que privilegia o elemento tátil e dá ao aspecto gráfico-visual do poema uma das características fundamentais do texto, a reversibilidade circular dos seus versos, que admitem leitura descontínua em que a pese a sequencialidade numerada das suas partes. Último texto escrito pelo poeta, entregue aos familiares e primeiros leitores já nos momentos finais da sua vida, o poema faz convergir sobre si as diversas coordenadas que, ao longo dos anos, o autor foi desdobrando em diferentes livros e projetos.

O domínio das formas poéticas e o controle preciso da expressão – incluindo aí a tendência à oclusão do eu e de toda personalidade – estão presentes no livro, bem como o gosto pela composição musical do poema, que vai elaborando-se a partir de uma estrutura de repetições e permutações que ressoa fortemente, a cada volta (a cada seção do poema) no refrão de tom grave “cromo sem cor e relevo”, marcação sonora em que predomina a vogal O, seu ruído fechado e curto – tecido de uma canção opaca. O elemento visual que esse refrão evoca reafirma o dado antitético e a zona de negatividade que organizam todo o poema, “cromo sem cor”, “calcinada chama” que parece não ser mais capaz de romper o círculo estreito da alienação e do silêncio. “estiolada linguagem”, o poema é arquivo de um desejo de contato e registro que permanece, no entanto, problemático, se não mesmo erodido: “tapume desconexo discurso incomunicação”.

Ensaísta, pesquisador da história e da cultura de Minas, sobretudo do Barroco mineiro, Affonso Ávila foi, antes de mais nada, o poeta da dissolução. A ele interessaram continuamente a dialética destruição-sobrevivência, a tensão que se instala entre o que está em vias de desaparecer e o que permanecerá. De muitas maneiras, sua obra alimentou-se dessas forças contraditórias, fazendo delas às vezes princípio formal, às vezes manancial temático e imagético, outras ainda pano de fundo ideológico dos seus poemas e ensaios. Seja no campo da cultura, da linguagem literária,



CROMO
AFFONSO ÁVILA - 2012

da política e do mundo social, seja também no trato com o corpo, o erotismo e a beleza, Affonso Ávila voltou-se para o desgaste e para a ruptura, para a esclerose das instituições e dos hábitos, e para a transformação que se gestava (como necessidade incontornável) em tudo, mas que quase nunca podia completar-se devidamente, permanecendo como horizonte utópico ou signo do fracasso.

Do mesmo modo, o poeta voltou-se também para o que resistia ao tempo e aos desacordos da história, subsistindo em desafio. Para ele, algo mantinha-se sempre apesar da entropia geral e das pressões desagregadoras que vem, simultaneamente, do correr dos anos e da exploração do homem pelo homem. Desde a paisagem de terra seca do primeiro soneto d'*O Açude* (1953), seu livro de estreia, paisagem feita de “lendas afogadas”, na qual “não há peixes, nem há vagas”, o que se perde e o que fica entrelaçam-se de modo complexo, e a negatividade rascante é o solo comum de sua poesia, negatividade que se traduz, no plano de imanência da linguagem, numa sintaxe dura e difícil, de ritmo sutil e pensamento exigente; ou ainda: num exercício de contenção que se volta contra a retórica e a confissão lírica, modos de a linguagem e o mundo, afinal, expandirem-se. Na outra ponta da sua obra, nos poemas de *O belo e o velho* (1987) que anunciavam a sua fase tardia, Affonso Ávila vai concentrar-se na “morte da memória pessoal”, identificando-se como um anti-Orfeu convencido a “não olhar para trás para o através/o atravessado o transitado o transc/orrido”, sujeito poético decidido agora a espreitar os efeitos da passagem do tempo sobre si e sobre o mundo sem recorrer à recordação, tendo para isso que aprender a “velar o velho” que está dentro de si e em muito do que o cerca, corpo e corpos como matéria de desgaste.

As formas da dissolução que foram se acumulando na obra poética e ensaística de Affonso Ávila vieram dar, através de processos de deslocamento e depuração, nos versos paratáticos, algumas vezes cumulativos (mas sem apontar para síntese alguma) de *Cromo*, versos que guardam, assim, memória de um percurso imaginativo e intelectual multitudinário, de longo curso. A exposição e o arruinamento dos códigos de Minas, tarefa poética e histórica a que o autor se impôs, voltou-se, no livro de poemas de 1969 e nos livros de ensaios que saíram no mesmo período, para o universo dos signos ora mais, ora menos visíveis de uma sociedade e de uma cultura decadentes, sociedade e cultura de Minas Gerais, da Minas tradicional e golpista, católica e patriarcal, cuja “conduta pelo avesso” Affonso resolveu revelar.

A partir dos procedimentos da vanguarda poética e artística do seu tempo – a montagem de textos e tempos, o convite ao corpo e aos sentidos de uma poesia que se queria total (verbivocovisual e também performática e ritual) –, o autor investiu contra os cânones religiosos e literários, contra os poderes estabelecidos dirigidos por autocratas militares e sabotadores civis da República, trazendo à tona a idealização da Minas oficial com o seu passado, erguida sobre uma relação o mais das vezes desajustada com sonhos e violências coloniais historicamente mal digeridas. Retalhos hipostasiados de uma história que se quis grandiosa, mas que restou apenas “ânsia emparedada a tijolo cru”, conforme o verso preciso – um decassílabo intrincado – que compõe a parte central de *Cromo*.

Em leitura retrospectiva, só tornada possível com a publicação póstuma, o último texto do poeta se projeta sobre os poemas e ensaios dos anos sessenta e setenta, reconfigurando o que havia

neles de consciência crítica e proposição de um legado. Em *Código de Minas e Cantaria barroca* a duração é interrogada, esteja ela ligada aos hábitos predatórios das elites ou à resistência e à impregnação dos materiais com que casas, monumentos e cidades foram construídos. E a duração desdobra-se, sem resolução possível, nos termos do binômio derrisão-perpetuidade, o que deve perecer e o que permanecerá. As práticas sociais perversas que continuaram, ao longo dos séculos, se reproduzindo e se perpetuando na “Constelação das Grandes Famílias” do estado, na repetição sem fim das frases-feitas que o poeta tão bem soube recolher e implodir, constituíram-se como matéria fundamental desse trabalho de demolição e arquivamento a que Affonso dedicou-se.

Contra essas práticas, e contra os “trilemas” de uma mineiridade ridícula, o poeta ergueu até o fim uma obra poética que funcionava como “lúcido jogo do revés”, segundo o qual o horror que se escondia sob o esplendor das fazendas e das minas pudesse vir à luz a partir de intervenções reconfiguradoras no campo da linguagem. Paronomásias, paródias, recontextualizações humorísticas de personagens e cenas, justaposições anacrônicas de documentos antigos e textos presentes, arranjos jograis feitos com vozes de mulheres esquecidas, enterradas-vivas em conventos no interior. Tudo isso, dispositivos poéticos e escolhas políticas entremeados, atravessaram o tempo e foram se recolher nas treze partes que compõem *Cromo*, essa coleção contundente de fórmulas do não (“réquiem do nada tido e nada ter”) que ainda assim quer inscrever-se no mundo dos vivos, quer fixar o seu “desacordo sem acorde” antes da hora final.

Ao longo das treze partes do livro-poema, sinais do esgotamento do corpo e da morte vão se acumulando como tradução mais pessoal, incrustada na tessitura impessoal do poema, da consciência da finitude que acompanhava o poeta. São muitos os indícios: palavras da terminologia médica e locuções adjetivas de matriz orgânica que apontam para a falibilidade da matéria, conforme deixam ver esses versos da primeira parte do poema: “anestesia/de dor não sentida/paralisia de ar e vida/pausada compunção de veia”. Marcas da imobilidade completa, ou do movimento que agora se faz a custo (“a vinda imóvel do que soía ir/e parecia mover-se a passo frustru”) pontuam o poema, indicando não só a paralisia do corpo envelhecido, ou adoentado, mas também o término do percurso, o beco-sem-saída do tempo.

A essas formas da decadência física somam-se as imagens da expressão difícil, do som que não sai, da escrita interrompida e árdua: “página apática”, “afonia/afasia cordas vocais cerceadas”, “vocábulo senil que não se pronuncia”, ou até mesmo “pássaro empalhado”, outra imagem para o canto impossível e o voo nenhum da linguagem. O corpo e a escrita são como dínamos emperrados, centros de sentido que reúnem, em torno de si, a multiplicação de frustrações, bloqueios, impasses. Em versos como “bailarina sem sapatilha estorvo/zero sem vírgula à esquerda do peito” a ausência de pontuação e o uso da parataxe sobrepõem imagens descontínuas, estabelecendo entre elas relações que complexificam a teia negativa de significados que vai se armando, volta a volta, no poema.

A impossibilidade da dança mantém estática a dançarina, corpo e sujeito depauperados de modo singelo, mas fundamental, de algo que lhes era decisivo. O substantivo ‘estorvo’, que fecha o primeiro verso dessa sequência, qualifica por empréstimo, sem no entanto singularizar,

a bailarina imóvel. Seria ela o estorvo, aquilo que embarça a vida, ou o obstáculo é geral, espalhado para toda e qualquer ação humana que, conforme a lógica do poema, nada vale, “zero sem vírgula”? O peito destituído de coração – despido de movimento, se poderia dizer – acrescenta outra zona de significados à massa de não e óbices que o poema enfileira. A bailarina e o coração, como o corpo e a palavra escrita, estão paralisados – tendem à subtração nula e à coisa esvaziada de si mesma, centro sem substância, “ovo desgemado”. Toda essa sequência é feita de símiles do mesmo processo compositivo, no qual se agitam a certeza da queda e o impulso de conservação.

Cromo não é um poema convencional, no qual o sujeito expõe-se de modo mais ou menos direto centrando o discurso em torno do eixo de um ‘eu’. Não há personalidade no poema, a linguagem parece impor-se, autônoma, ao leitor. As imagens do vazio e da inutilidade, tomadas praticamente todos os campos da atividade humana, além do mundo natural e da vida biológica, assim como as referências a vários tipos de técnica de registro e gravação (da “cuneiforme escrita” à pintura – “o branco de malevitch”, o “cromo sem cor e relevo” –, à copla recitada de memória e enfim ao horizonte moderno de “vinil cd dvd”), escrevem o poeta no texto mais do que admitem a hipótese inversa, e mais comum, de servirem como âncoras para a expressão confessional, no qual o autor revelaria o seu mundo interior a partir de imagens da realidade exterior. São as coisas que vão findando que escrevem uma espécie de testemunho biográfico, ainda que objetivo e impessoal, de Affonso.

Ao apresentar o rol ritmado daquilo que não consegue afirmar-se mais, “encalhe de sopros poros esporos”, o poeta medita sobre o tempo e assinala o seu *Cromo* no universo da tradição lírica do Ocidente, tradição que procurou, acima de tudo, da Antiguidade aos nossos dias (de Safo a Drummond), pensar o lugar do sujeito na corrente do tempo, situado, com sua voz e seu desejo, entre o que se perde e aquilo que pode ficar. Contemplando a morte e o silêncio, já bem próximo do fim, Affonso Ávila ainda uma vez insiste na fala difícil, arenga solitária e exigente (“solilóquio de farpado arame”, como um dos versos finais de *Cromo* sintetiza) que exclui a comunicação imediata e a figuração apaziguada de si. Inquirindo, pela palavra, o mundo que o sobreviverá, o poeta assinala, como talvez quem faz o balanço da própria vida e da obra que está prestes a finalizar: “o que resta é uma réstia de talhos”. Aveso à grandiloquência e à expansão, duro consigo e rigoroso com os modos com os quais procura representar e pensar o real, Affonso mantém tenso até o fim o fio da fala. Seu testamento-desafio: o poema que é “tapume desconexo discurso incomunicação”.

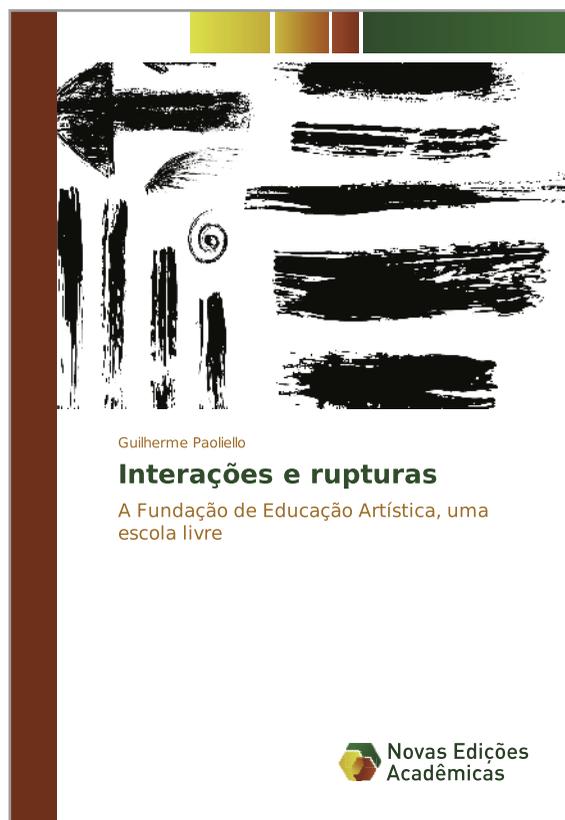
Gustavo Silveira Ribeiro

INTERAÇÕES E RUPTURAS

Uma das discussões mais importantes na área do ensino da música da atualidade é justamente a questão da formação do profissional de música. Como ela deve se dar? Tentando dar luz a este problema o professor Dr. Guilherme Paoliello se debruçou em textos pedagógicos, teóricos, semiológicos e na experiência exemplar da Fundação de Educação Artística, criada e levada em frente desde 1963 até os dias atuais, especialmente pela educadora musical e pianista Berenice Menegale, uma das introdutoras do que chamamos no Brasil de Escola livre de Música.

Segundo o autor: “No entanto, não é esse o objetivo deste estudo, tampouco foi essa a preocupação fundamental que sempre norteou as atividades da FEA. Por se definir como uma escola livre, um espaço de abertura, seus esforços se orientaram muito mais no sentido de se constituir como alternativa a modelos tradicionais do que para a consolidação de novos modelos a serem seguidos, o que vai ao encontro da máxima de Murray-Schafer (1991, p.277): “não planeje uma filosofia de educação para os outros. Planeje uma para você mesmo. Alguns outros podem desejar compartilhá-la com você”. Nessa perspectiva, os ideais e realizações da FEA não podem se constituir num catálogo de comportamentos ou receita de “como tornar uma escola de música uma escola de música”. Grande parte de sua vitalidade pode ser precisamente atribuída à recusa por modelos formalizantes, às possibilidades de abertura que uma educação musical viva requer.”

Este livro tem, portanto, por objeto a escola livre de música. Nele pretende-se discutir como sujeitos interagem e fazem circular saberes, processos e produtos dentro de um espaço que, embora escolarizado, prescinde de rigidez curricular, de formalização de conhecimentos e se distingue da pedagogia tradicional, tal como o modelo de conservatório de música. Através de um estudo de caso em perspectiva histórica, o trabalho investiga os modos de circulação da linguagem musical na Fundação de Educação Artística, uma escola de música situada em Belo Horizonte (MG) que, desde sua criação em 1963, tem se configurado como espaço privilegiado de interações entre artistas e educadores, possibilitando rupturas renovadoras dos modos tradicionais de fazer e ensinar música.



O livro contém ainda, profundo conhecimento teórico sobre música, referências sobre a semiologia **CIRCULAÇÃO: PRODUÇÃO CULTURAL E ESCOLARIZAÇÃO**, categorias críticas, entrevistas com ex- alunos e professores tais como Rufo Herrera, Eládio Pérez-González, Rubner de Abreu Júnior, Alberto Sampaio Neto, Marco Antônio Guimarães, entre outros. Há ainda um interessante capítulo sobre os Festivais de inverno de Ouro Preto que chegou a agregar nomes nacionais e internacionais da música contemporânea, que deixaram legados importantes e, uma eficiente interdisciplinaridade latino Americana que contou com a presença ilustre do saudoso compositor argentino Eduardo Bertola.

Esta publicação não se pretende um compêndio acadêmico pedagógico de música, mas sua qualidade reside especialmente no debate entre formas de agir musicalmente no mundo social, as incursões do capitalismo na arte como mercadoria, a partir da proposição da semiótica da música, até a revelação de documentos sobre o ciclo de vida da Fundação de Educação Artística em contrapartidas a experiências mais tradições e a experiência pessoal do autor.

Guilherme Paoliello é graduado em Composição e doutor em Educação. Como professor do curso de Música da Universidade Federal de Ouro Preto, ensina harmonia, contraponto, análise musical e práticas pedagógicas em música.

Cristina Ávila



Bozinho - Maria Helena Andrés

Escultura em aço 16x28x16cm, 2004

Coleção da artista

Foto: José Carlos Motta Júnior